Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Duke University Library
AUG 2 - 1954
Durham, N. C.

Volumen XVIII Septiembre de 1953 Número 36

XUM

Available from stock

HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPANICAS

Ed. Guillermo Díaz-Plaja
Introd. by R. Menéndez Pidal
Barcelona, 1949—

Vol. I: Desde los orígenes al 1400 (Hispania clásica). España entre Oriente y Occidente. España romance (siglos VII al XIV), 1949 .	$ 20.00
Vol. II: Pre-renacimiento y Renacimiento. 1953	13.50
Vol. III: Renacimiento y barroca (Vol. IV not yet published).	13.50

A comprehensive history of Hispanic literatures including Latin American literature, the Latin literature of Roman and Visigothic times, Spanish Arabic, Spanish Hebrew, Galician, Catalan, even Basque literature and Spanish literature in the Philippines. Over fifty scholars are contributing to this work. Each volume contains over 100 plates and facsimiles. Extensive bibliographies and notes.

STECHERT-HAFNER Inc.

FOUNDED IN NEW YORK 1872

The World's Leading International Booksellers

31 EAST 10TH STREET, NEW YORK 3, N. Y.

XUM

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes the REVISTA IBEROAMERICANA twice each year and maintains Standing Committees to facilitate the printing of notable books by Iberoamerican authors —in their original languages and in English translation—, and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two years and are of two categories: regular members who pay $4.00 a year, except in Iberoamerica where the fee is $2.00, and *Patron Members* who pay $10.00 or more a year.

Institutions such as universities, colleges and libraries will become subscribers (at $4.00 a year or $2.00 a year in Iberoamerica), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and suscribers receive the incoming issues of the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether *Members* or *Subscribers*) receive in addition all the incoming publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of the year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its *Patrons* we urge that you obtain a *Patron Subscription* for your school library, which then will receive the full cultural benefit of our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

.....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00, minimum) .....

.....

Address in full .....

Please make your checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* and mail your dues to Marshall R. Nason, Treasurer —University of New Mexico, Albuquerque, N. M.—, *the only person with whom you are to deal in matters relating to the circulation and distribution of all the publications of the Institute.*

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Con este fin, el Instituto publica la REVISTA IBEROAMERICANA dos veces al año, y patrocina la publicación de obras notables de autores iberoamericanos —en el idioma original y en traducción inglesa—, y la de obras de erudición y textos de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos cada dos años, y son de dos categorías: el socio de número, cuya cuota anual es de *cuatro dólares*, excepto en Iberoamérica, donde es de sólo *dos dólares*, y el *Socio Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* o más al año.

Las bibliotecas, colegios, universidades y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, son de dos categorías: el suscritor corriente, cuya cuota anual es de *cuatro dólares* y de sólo *dos dólares* en los países de Iberoamérica, y el *Suscritor Protector*, cuya cuota es de *diez dólares* al año.

La REVISTA IBEROAMERICANA se remite a los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, y tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la Revista, las demás publicaciones que vayan saliendo, tales como los CLASICOS DE AMERICA y las MEMORIAS, y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar su cuota anual, *por adelantado*, en forma de giro postal o bancario pagadero al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y por conducto del Prof. Marshall R. Nason, Secretario-Tesorero —University of New Mexico, Albuquerque, N. M., E. U. A.—, *que es la única persona encargada de la circulación y la distribución de las publicaciones del Instituto.*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Julio Jiménez Rueda: Director Literario
Puebla Nº 394, México, D. F.

Fernando Alegría: Director en E. U. A.
University of California, Berkeley, Calif.

Francisco Monterde: Director Técnico
Tuxpan Nº 91, México, D. F.

Marshall R. Nason
Sección de Anuncios
(*Advertising Manager*)
Box 60, University of New Mexico
Albuquerque, N. M., E. U. A.

XUM

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Calif.

VICEPRESIDENTES

Antonio Castro Leal, Universidad Nacional Autónoma, México, D. F.
Sturgis E. Leavitt, University of North Carolina Chapel Hill, N. C.
Benjamín M. Woodbridge, Jr. University of California, Berkeley, Calif.

SECRETARIO EJECUTIVO-TESORERO

Marshall R. Nason, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, University of New Mexico, Albuquerque, N. M.

COMISION DE PUBLICACIONES

Director: Julio Jiménez Rueda. Vocales: Fernando Alegría, Gastón Figueira y Luis Monguió.

XUM

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

SUMARIO

EDITORIAL

J. J. R.: El Sexto Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana 223

ESTUDIOS

LUIS MONGUIÓ: El agotamiento del modernismo en la poesía peruana 227

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: La procacidad de Ricardo Palma 269

GORDON B. RAY: Infancia, niñez y adolescencia, en la obra de Horacio Quiroga 273

MIREYA JAIMES FREYRE: Gálvez y su laberinto . 315

JACOB ORNSTEIN: Breve panorama de la novela chilena reciente 339

FRANK DAUSTER: La poesía de Xavier Villaurrutia 345

HELENA PERCAS: María Dhialma Tiberti, promesa para la Argentina 361

XUM

VERA F. DE BECK: La fuerza motriz, en la obra dramática de Rodolfo Usigli 369

RUTH L. CONZELMAN SIMMS: Cómo era Rubén Darío 385

ALBERT R. LOPES Y WILLIS D. JACOBS: Ronald de Carvalho 391

PERFILES

GASTÓN FIGUEIRA: Dos escritores norteamericanos. I. Sinclair Lewis. II. Langston Hughes . 401

RESEÑAS

MANUEL DE EZCURDIA: *El girasol enfermo*, por Surama Ferrer 405

GASTÓN FIGUEIRA: *Documentario folklórico paulista*, por Alceu Maynard Araujo . . . 407

———: *13 ensayos sobre literatura de los Estados Unidos*, por John T. Reid 408

FRANCISCO MONTERDE: *Los días de Aguascalientes*, por Antonio Acevedo Escobedo . . . 409

MARSHALL R. NASON: *El gaucho, El cazador de ganado, El jinete, Un ideal de novela*, por Madaline Wallis Nichols 411

ARTURO TORRES-RIOSECO: *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, por Ralph E. Warner 415

XUM

VOL. XVIII México, D. F., enero-septiembre de 1953 Nº 36

EDITORIAL

EL SEXTO CONGRESO DEL INSTITUTO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

ENTRE las asambleas de hombres de letras que se reunieron en México en el año de 1953, merece especial mención la del Sexto Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, institución de carácter internacional a la que pertenecen los más destacados profesores de literatura iberoamericana de las Universidades y colegios de los Estados Unidos y las naciones de habla española.

Los congresos anteriores se reunieron, respectivamente, en las ciudades de México, en agosto de 1938; Los Angeles, California, en agosto de 1940; Nueva Orléans, Louisiana, en diciembre de 1942; La Habana, Cuba, en abril de 1949; Albuquerque, Nuevo México (Estados Unidos de América), en agosto de 1951.

* * *

El Sexto Congreso estuvo dedicado especialmente a conmemorar los centenarios de los libertadores Miguel Hidalgo y Costilla y José Martí y el gran poeta Salvador

XUM

Díaz Mirón. Se reunió por invitación que hizo la Universidad Nacional de México al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en la reunión de Nuevo México, y formó parte del programa de actos conmemorativos del cuarto centenario de la iniciación de los cursos en la Real y Pontificia Universidad de México, en junio de 1553.

Las sesiones de esta importante asamblea se realizaron en el aula José Martí de la Facultad de Filosofía y Letras. La inauguración fué en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, el lunes 31 de agosto de 1953, y la clausura se efectuó en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, el 5 de septiembre del mismo año.

* * *

En las reuniones de esta asamblea se escuchó la muy autorizada voz de Erico Verissimo, Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, quien habló sobre las actividades que en el campo de la cultura realiza este importante organismo internacional, y la de Antonio Castro Leal, miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO, sobre las realizadas por esta institución relacionadas con Iberoamérica.

El homenaje a Salvador Díaz Mirón, con motivo del centenario de su nacimiento, se realizó el día 2 de septiembre, en una sesión especial en la que leyeron trabajos María del Carmen Millán, sobre *El paisaje en la obra de Díaz Mirón*; Arturo Torres-Rioseco, sobre su *Creación poética*, y Antonio Castro Leal, sobre la vida y la obra del insigne poeta veracruzano.

En la sesión dedicada al homenaje de don Miguel Hidalgo y Costilla, iniciador de la Independencia mexi-

cana, leyó un ensayo sobre Hidalgo y Martí el profesor de la Universidad de Oriente, en Cuba, José Antonio Portuondo. En la de homenaje a Martí presentaron estudios los profesores José de Onís, sobre *Martí y los Estados Unidos*; Francisco Monterde, sobre *La poesía de Martí en México*; Andrés Iduarte, sobre *El americanismo de Martí* y Juan J. Arrom, sobre *La raíz popular de los "Versos sencillos" de José Martí*.

Otra de las reuniones fué dedicada a la literatura de habla portuguesa. En ella se escuchó la voz de Benjamín Woodbridge, sobre *Machado de Assis y algunos de sus modelos*, y de Leo Kirschebaum, sobre *El marxismo en el teatro brasilero*.

Además, en las restantes sesiones se trataron asuntos de interés para los investigadores. En ellas se leyeron estudios muy importantes, sobre autores y obras fundamentales en las literaturas de habla española y portuguesa, de ayer y de hoy.

* * *

La Junta Directiva quedó integrada en la última reunión, de la siguiente manera: Presidente, Arturo Torres-Rioseco; Vicepresidentes, Antonio Castro Leal, Sturgis E. Leavitt y Benjamín M. Woodbridge; Secretario Ejecutivo-Tesorero, Marshall R. Nason; Prosecretario, Sabine R. Ulibarrí; Director literario de la REVISTA (Iberoamérica), Julio Jiménez Rueda; Director literario (Estados Unidos), Fernando Alegría, y Director técnico, Francisco Monterde.

La próxima asamblea se reunirá en la Universidad de Berkeley, California, en el mes de agosto de 1955.

J. J. R.

ESTUDIOS

El agotamiento del modernismo en la poesía peruana

Los años iniciales de la primera guerra mundial encontraron a la poesía peruana plenamente modernista. * Si se acepta que el modernismo fué, en buena parte, una consecuencia literaria de la admiración americana por la cultura de las naciones líderes de la Europa de fines del siglo pasado y principios del actual, el desastre de la gran guerra, que hizo dudar a tantos europeos y no europeos de las bases de ese hasta entonces indiscutido liderato, había de hacer temblar también los cimientos del modernismo. De esa inquietud se halla una prueba evidente en la tesis doctoral presentada y publicada en 1915 precisamente por el poeta peruano José Gálvez. En dicha tesis anotaba su autor los siguientes síntomas de la referida inquietud:

> el hecho confusamente perceptible de reinar actualmente cierta anarquía literaria, la falta de una gran voz definidora y rotunda, la crisis que en este sentido parece advertirse en la literatura universal, pues no ocurre ahora lo que en otros tiempos de pontificados literarios de Hugo, Verlaine; la circunstancia de continuarse regando en los mismos campos ya fatigados de producción, y la quiebra de

* Ver mi anterior trabajo "La modalidad peruana del modernismo" en *Revista Iberoamericana*, xvii, 34, (enero, 1952), 225-242. Tanto dicha nota como las presentes páginas forman parte de un estudio general de la poesía peruana reciente. Agradezco a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y a Mills College la beca y la licencia sabática que respectivamente me concedieron para que pudiera llevarlo a cabo.

XUM

> algunas influencias magistrales... No puede negarse que ahora se siente alguna desorientación en cuanto a los modelos y cierto desencanto por los artificialismos que una persistente imitación ha producido... Yo creo percibir —y no tendría en verdad razones formales para comprobar lo que siento en este sentido— que ahora hay en América una especie de anarquía originalísima y típica que puede ser propicia al arte nacional... Ahora no podría señalarse una de aquellas tendencias deslumbradoras como la que anunciaron Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, Silva, Lugones, Herrera y Reissig y otros y se palpa más que se explica lo que digo aquí. [1]

Testimonio de mayor excepción es éste por la doble calidad de poeta y de estudioso de su autor. Palpa Gálvez, cree percibir, siente, un hecho confusamente perceptible: desorientación, desencanto, repeticionismo, quiebra de influencias, de pontificados, cierta anarquía, cierta crisis literarias. Principio del fin de un pasado, crisis de un presente, posibilidad de un cambio. Una mirada al campo de la poesía peruana de los años bélicos confirma el testimonio de Gálvez. Los poetas que escriben por esos años escriben todavía en modernistas; en unos meses, en unos años no pueden deshacerse de las maneras, las actitudes y la retórica modernista, pero entre los más avizores o entre los mejores de ellos existió una actitud que buscaba salirse del modernismo.

Entre los poetas peruanos de esos años, modernistas todavía pero a la busca ya de una nueva tónica expresiva, puede escogerse a Abraham Valdelomar (1888-1919) como ejemplo típico. Valdelomar es, literariamente, un producto del modernismo peruano, es un admirador confeso de los dos grandes peruanos modernistas: Chocano y Eguren, de los clásicos helénicos, de la latinidad, de Maeterlinck, pero también de los enérgicos Whitman y Kipling. [2] Valdelomar seguía siendo modernista por la consciencia de su arte y de su voluntad literaria, por su actitud elitista, por su misma vida de literato que en el ambiente burgués de Lima hizo un culto de la pose, del snobismo, del escándalo; pero la inquietud que le hace ir sobre todo a la busca de nuevos temas literarios, le transforma ya en algo más que un simple corifeo del modernismo. Valdelomar fué, valga la expresión, un modernista terminal. En un movimiento que (a pesar de la admonición de Darío: "ser sincero es ser potente") [3] había ido retorizándose en fórmulas de escuela, imitativas, Valde-

lomar volvió en el Perú por los fueros de la sinceridad expresiva: "Yo digo lo que siento, amo lo que es bello, y realizo mi arte, lo mismo que canta el jilguero y florece el jacarandá y el sol alumbra. Hay dentro de mí una fuerza sobrenatural que me dice: Crea, piensa, canta." [4] Es decir, que aunque Valdelomar conservaba toda la consciencia artística del modernismo comenzaba también, con expresiones como la transcrita, a abrir en ella la brecha de un sobrenaturalismo, un nuevo intuicionismo, un neo-romanticismo que, cuando en etapas posteriores y en otros escritores llegue a su máximo impacto, aceptará lo onírico, lo subconsciente y lo inconsciente como elementos de la poesía. Claro está que aquella sinceridad de Valdelomar se envuelve, *pour épater les bourgeois*, en garabatos snobistas: "En invierno leo a Maeterlinck, en otoño a Kempis, en primavera a Pitágoras, en verano a Kipling. Ahora me entretengo con Robert Browning." [5] Pero estos snobismos de Valdelomar reconocían una causa eficiente que él mismo expresó en estas palabras:

> Yo comprendí a tiempo que un escritor necesitaba, ante todo, una gran popularidad, un público que se interesase por él, un mercado para sus obras... ¿Pueden medir los majaderos que me condenan lo que significa ser trabajador en un país de ociosos? ¿Pueden medir el esfuerzo que significa mantener siempre latente la atención del público durante los cuatro o cinco años de mi labor de artista? [5]

Dentro, pues, de esas limitaciones y de esa idiosincrasia ¿qué es lo que aportó de nuevo al modernismo peruano la obra literaria de Valdelomar? Lo que parece saltar a la vista es, ante todo. un cambio temático, el uso de temas que un modernista puro hubiera considerado poco poéticos, si no apoéticos y aun anti-poéticos: temas de infancia provinciana, de la vida familiar cotidiana, abandono de los paisajes versallescos, orientales o de cualquier otro exotismo por los paisajes y personajes peruanos, vistos cada día. Por ejemplo, un tema provinciano:

> Mi infancia que fué dulce, serena, triste y sola
> se deslizó en la paz de una aldea lejana,
> entre el manso rumor con que muere una ola
> y el tañer doloroso de una vieja campana. [7]

XUM

O un tema de la vida familiar cotidiana:

La misma mesa antigua y holgada, de nogal,
y sobre ella la misma blancura del mantel
y los cuadros de caza de anónimo pincel
y la oscura alacena, todo, todo está igual...
Hay un sitio vacío en la mesa hacia el cual
mi madre tiende a veces su mirada de miel
y se musita el nombre del ausente; pero él
hoy no vendrá a sentarse a la mesa pascual.
La misma criada pone, sin dejarse sentir,
la suculenta vianda y el plácido manjar;
pero no hay la alegría ni el afán de reír
que animaran antaño la cena familiar;
y mi madre que acaso algo quiere decir,
ve el lugar del ausente y se pone a llorar... [8]

Y el abandono de lo exótico por lo local, lo común y ordinario pudiera ejemplificarse con el siguiente fragmento:

La luz de un arco parpadea,
chocan sobre ella los insectos,
cambia a mis pasos la quebrada
rara silueta de los techos.
Duerme un cansado caminante
en el dintel amplio del templo
y allí en la esquina, junto a un poste,
con gravedad se mea un perro. [9]

Al leer la poesía de Valdelomar no puede menos de impresionarnos la unanimidad con que los escritores, que nacidos a la literatura en el momento modernista tratan de escapar del modernismo, coinciden en la manera de buscar esta salida: Evaristo Carriego (1883-1912), en la Argentina; Ramón López Velarde (1888-1921), en México; Luis Carlos López (1885-1950), en Colombia; Abraham Valdelomar (1888-1919), en el Perú. Todos, por esos mismos años, van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco "poético", lo nacional, lo provinciano, lo local, lo nimio, en busca de temas literarios que les alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samurais y de musmés, de Mimi Pinsons más o menos montparnasia-

nas. Naturalmente no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo —la tradición literaria es demasiado fuerte— pero la tendencia no deja de ser general, simultánea, impresionante.

Fué en los últimos años de su vida, accidentalmente cortada en 1919, cuando en jiras literarias que hizo por el Perú iba Valdelomar predicando el "sentido nacionalista o el criollismo en la literatura", e insistía en "el carácter intuitivo de los artistas contemporáneos que tienen que proceder por adivinación para crear un grande, bello y verdadero arte americano, definitivamente autónomo y libre de la presión europea." [10] Pruebas evidentes de la evolución de la teoría poética peruana, camino del alejamiento, del modernismo.

Sin embargo, no debe olvidarse que aunque Valdelomar represente esta dirección en la poesía peruana de los años de la primera guerra mundial no puede hablarse todavía de revolución poética sino, a mi modo de ver, apenas de una evolución poética, síntoma de la crisis de que Gálvez hablaba en su libro. A pesar de su nueva temática, Valdelomar no vivió el tiempo suficiente para llegar a romper completamente con el modernismo. Toda su obra muestra su admiración por los ídolos del modernismo y, fuertísima, la influencia directa de Gabrielle d'Annunzio. Hasta es posible que su d'annunzianismo de antes y de después de su estadía en Italia llegase a inclinarle a los caminos de la acción política en el Perú, forma atenuada de seguir las huellas condottierescas del d'Annunzio de la guerra y de la aventura de Fiume. Fué precisamente durante un jira política cuando le ocurrió a Valdelomar el desdichado accidente que le costó la vida.

Aunque poeta, y poeta importante en la evolución de la poesía del Perú, la obra mayor de Valdelomar fué, como él mismo dijo en una ocasión, más que sus "quince o veinte pequeños poemas":

> treinta cuentos maravillosos, doscientas crónicas perfectas, ... cuatro o seis conferencias, un drama muy malo, un libro de historia, una tragedia estupenda (*Verdolaga*), ocho o diez artículos de crítica, fundar una revista de combate y revolucionar con sus tres únicos números; ... escribir dos, tres y cuatro artículos diarios en un periódico; colaborar en publicaciones extranjeras; ir una hora diaria, por lo menos, al Palais Concert; y dar, de tarde en tarde, un par de bofetadas: contestar el saludo; hacerse la barba... [11]

XUM

La revista de combate a que Valdelomar alude es, naturalmente, *Colónida*, que publicó cuatro y no tres números, el 15 de enero, 1º de febrero, 1º de marzo y 1º de mayo de 1916, respectivamente. Conviene también no exagerar su importancia revolucionaria en la literatura peruana. Como Alberto Tauro lo ha visto muy bien, *Colónida* está inserta en el modernismo peruano, dentro del modernismo peruano, como también lo están lo que algunos críticos peruanos han llamado el "movimiento colónida", y hasta "la generación colónida." [12] Valdelomar admiraba al modernista Chocano y lo mismo hizo su revista: una fotografía de Chocano aparece en la carátula del primer número y poemas suyos en dos de los cuatro números publicados. Modernista, aunque de voz afinada y tono menor, es la poesía de Enrique Bustamante y Ballivián, de Alberto J. Ureta, de Adán Espinoza y Saldaña, que *Colónida* publicó. Modernista era la poesía de José María Eguren a quien Valdelomar dedicó el segundo número de *Colónida*, y poemas suyos, de *Simbólicas*, figuran en tres de los cuatro números. Tampoco de poesía extranjera nada heterodoxo, en relación con el modernsimo, figura en *Colónida*: Baudelaire, José María de Heredia. De los nuevos poetas peruanos, Percy Gibson (1885-), mayor que Valdelomar, aparece en la revista con trozos de su "Evangelio democrático", es decir, de su época de modernista mundonovista. Y los poetas más jóvenes que Valdelomar que en *Colónida* figuran —Pablo Abril (1895-), Alfredo González Prada (1891-1947), César A. Rodríguez (1891-), José Carlos Mariátegui (1895-1930)— se muestran en esas poesías tanto o más inmersos en el modernismo que el propio Valdelomar. La "revolución" literaria de *Colónida* no pasó de ser una batalla modernista, dada principalmente en el número dos, en defensa y explicación de Eguren simbolista, todavía poco comprendido en aquellos años. Lo más estridente publicado por Valdelomar en esa revista fué un estudio de Federico More (1889-), "La hora undécima del señor don Ventura García Calderón", en dos entregas (núms. 2 y 3), violento ataque a *La literatura peruana (1535-1914)* [13] de dicho autor, de la que Valdelomar había publicado en el número uno de *Colónida* unos trozos referentes a Palma, Prada y Chocano. More atacó a García Calderón por la atención que prestaba a la literatura de la época colonial y a la literatura peruana europeizante, extendiendo

su ataque a casi todos los escritores peruanos, en contra de los cuales sienta la siguiente tesis:

> Quien literatura peruana pretende hacer, obligado está a inquirir en el alma de nuestros más remotos ancestrales. Y esos no son los marquesitos putrefactos y esmirriados y las tapadas niña-cholescas del coloniaje. Debe subir el espíritu hasta los remotos milenios de los megalitos incaicos. Debe escudriñar en la tradición, oír de boca del pueblo la rapsodia que, desde la boca del lejanísimo ancestral, viene hoy al último retoño de una raza que entre frío y alcohol aún pimpollece. [14]

En resumen, salvo este manifiesto (uno de los iniciales del indigenismo peruano reciente), *Colónida* no es muy distinta, por ejemplo, de *Cultura* (3 números: junio, julio, agosto, 1915), que Enrique Bustamante y Ballivián publicó como único director después que Valdelomar, ya en prensa el primer número, se hubo separado de la codirección de la misma. [15] En efecto, *Cultura* también publicó poemas de Eguren, de Bustamante, de Percy Gibson, y, paralelo más moderado del artículo de Federico More, había incluído un buen trozo de la tesis de Gálvez sobre la *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. [16]

Para mayor información sobre el carácter de la poesía de Valdelomar y sus amigos puede consultarse el volumen colectivo que con el título de *Las voces múltiples* publicaron en 1916. [17] Los poemas de Valdelomar en ese libro muestran la tendencia temática evolutiva, transicional, de los ejemplos antes citados; pero los poemas de los siete amigos que con él colaboraron en el volumen están todavía dentro de la retórica modernista, aunque por lo general en la retórica del modernismo de tono menor, con algún ligero toque de mundonovismo en un par de casos. Pablo Abril (1895-), el más joven de los poetas del libro, decía, por ejemplo:

> Amarte así, de nuevo; sollozar en la sombra
> mientras mi labio trémulo te bendice y te nombra;
> sentir que eres como una divina transparencia;
> hallar en cada fuente la euritmia de tu risa,
> y dejar en el alma voluble de la brisa
> la ternura inefable de alguna confidencia. [18]

XUM

Los sentimientos no pueden ser menos sorprendentes, ni el vocabulario más esperado, ni la adjetivación más completamente estereotipada dentro del modernismo. Y pasando del poeta más joven al de más edad (después de Valdelomar) que figura en *Las voces múltiples*, el Federico More (1889-) iconoclasta del ensayo antigarcíacalderoniano, lo más audaz que se encuentra en su aportación poética a ese volumen es:

> Cuando te amaban los emperadores
> te conocí en la vía Nomentana,
> y, aunque eras hija de conquistadores,
> siempre fué dulce tu beldad romana.
> Después, cuando reinó Carlos Tercero,
> te volví a conocer: eras amada
> de un príncipe vienés, y un caballero
> le arrebató tu amor de una estocada.
> Hoy también te conozco: eres dueña
> de esa mano burguesa y millonaria,
> y en tu cuerpo adorado se diseña
> una feliz combinación bancaria. [19]

En este poema realmente no parece Federico More haber inquirido en el alma de los remotos ancestrales de los megalitos incaicos. O, si se quiere algo intermedio entre el trémulo sollozar de Pablo Abril y la incipiente ironía social de Federico More, Antonio Garland ofrece: "Zíngaros, luces, champaña... El Rag-time va a terminar / la música está en la noche, y el leit-motiv es amar..." [20] del más barato parisianismo.

No se exagere pues la importancia de los "colónidas", pero apréciese la personal y simbólica de Abraham Valdelomar en la evolución de la poesía peruana hacia una salida del modernismo así como su paralelismo con las notas análogas en la poesía de escritores contemporáneos suyos que en otros países hispanoamericanos evolucionaban en la misma dirección por parecidos motivos.

Otro poeta peruano, más joven que Valdelomar, inquieto por los años de la guerra europea con la misma inquietud literaria que él, y típico también de un esfuerzo de paso hacia afuera del modernismo, es Juan Parra del Riego (1894-1925). Sus primeros poemas, publicados en Lima por el año de 1912 le muestran muy claramente bajo la influencia del Darío parnasiano y del Chocano objetivista:

Los viejos marineros en el recogimiento
silencioso del muelle, con las pipas al viento
y las gorras azules puestas a medio lado,
conversan de naufragios en su jerga grotesca
y hacen recordaciones del buen tiempo pasado
contemplando los barcos que tornan de la pesca. [21]

Al año siguiente, cuando tenía apenas diecinueve, ganó Parra la Flor Natural en los Juegos Florales del Barranco con un "Canto a Barranco" en doce sonetos: "El mar", "El parque", "La pila y los jardines", "Los álamos", "Los jacarandás", "Los molinos", "El puente de los suspiros", "El viejo párroco", "La Virgencita de la gruta", "Chorrillos visto desde Barranco", "Miraflores visto desde Barranco", y "Surco." [22] Sus mismos títulos indican el esfuerzo descriptivo y también la temática anclada en lo familiar; con todo, la producción de Parra desde 1913 hasta su partida del Perú, por 1917, dispersa en periódicos y revistas, presentaba los inevitables "Cisnes negros", las sabidas melancolías "De un amor que se fué soy la sombra doliente", y el simbolismo de "La tarde es una ojera de infinita tristeza", todo ello del más pervasivo modernismo. [23] Pero también desde muy pronto se nota en Parra del Riego una tendencia al humor en la poesía:

Al compás de las violas
del aire ensoñador de la mañana
bailan, bailan las olas.
. . . . . .
Y alrededor del circo marino hay infantiles
risas, gritos, aplausos y un ¡bravo! colosal. [24]

Humor que desarrolla luego más certeramente, por ejemplo, en la famosa "Mattinata": "Buenos días, Pierrot, / le dije al blanco sol de esta mañana . . ." [25] También aparece en Parra un sentido de lo vernáculo, lo local, lo diario, lo íntimo, que le enlaza con la actitud poética de Valdelomar y de sus coetáneos antes mencionados; cosas como "Tierra de Chiclayo que a cantar me animas"; Lambayeque "igual desde los tiempos de lanza que festejas"; "El poeta canta el mar de Salaverry"; etc. [26] En tales poemas abandona lo cosmopolita, lo lejano, lo exótico y lo vago del modernismo. Vale decir que en los años de la guerra y en el Perú, Parra, como Valdelomar, osci-

XUM

la entre el modernismo y su salida; mas Parra, aunque murió a la misma edad que Valdelomar, pero seis años más tarde que éste, pudo completar la evolución hacia formas ajenas ya a la retórica modernista que el iniciador no alcanzó. Entre el año 1919 en que murió Valdelomar y el 1925 en que murió Parra del Riego, las inquietudes nuevas de la post-guerra, el tipo de vida que en ella se generalizó, le ayudaron a completar la iniciada evolución literaria. La democratización de la máquina: motocicleta, automóvil, avión; el triunfo del gusto por lo dinámico y lo deportivo entre el gran público: football, tennis, natación, carreras, olimpiadas; el ritmo más staccato de la existencia, los pudo llegar a reflejar Parra en una poesía de imágenes nuevas, maquinísticas, deportivas (hasta en la expresión del amor), de ritmo más ligero, y de tono más de estadio que de café literario del que jamás pudo apercibir Valdelomar. En la manera de Juan Parra del Riego de los años de la post-guerra ve Estuardo Núñez la herencia de la sonoridad de Chocano, de la sinceridad de Valdelomar, del maquinismo de Marinetti, del deportismo de Montherlant, y del vitalismo de Whitman y Unamuno.[27] Y, en efecto, Parra me parece poseer la facilidad imagística y sonora de un Chocano, pero con imágenes obtenidas de un mundo de atletismo, de fisiología deportiva, de vida de equipo, que Chocano no practicó. Tiene Parra la sinceridad y el amor por la belleza de un Valdelomar, pero sinceridad expresada y belleza encontrada en objetos y objetivos que Valdelomar no alcanzó a disfrutar (o que quizás con su monóculo y su dandysmo, sus tertulias del Palais Concert y sus redacciones de periódico, no hubiera sabido disfrutar). Es posible que Parra fuera influído por las imágenes maquinísticas del futurismo de Marinetti, ya bien establecido en Europa desde antes de la guerra, pero en cuanto a la influencia del deportismo de Montherlant (1893-) sobre el de Parra del Riego no debe olvidarse que un poema como, por ejemplo, el "Polirritmo dinámico de la motocicleta", de Parra, lleva fecha de 1922[28] mientras que *Le Paradis à l'ombre des epées* y *Les onze devant la porte dorée*, de Montherlant, son de 1924, y *Les bestiaires* de 1926.[29] El energismo y el vitalismo de la poesía de Parra sí me parecen estar en paralelo a los de la poesía de Whitman y de Unamuno. Como en la de éstos el poder intelectivo es superior en la poesía de Parra incluso al poder de creación de imágenes, con ser éste muy grande. Lo contrario sería lo que

hubiera ocurrido si Parra hubiese sido un adepto a los primeros *-ismos* de la post-guerra, que combatían el pensamiento y la ideación en la poesía. En efecto, nada menos futurista, cubista, dadaísta, que una estrofa de "Al motor maravilloso", por ejemplo, de Parra:

> Yo siento
> cuando queda tensa y viva sobre mi alma la Energía
> ¡Motor de explosión de toda la vida mía!
> ¡Hondo motor que haces mi cólera y mi llanto
> mi callada pasión, mi fuerza y mi canto,
> más ligero,
> más ligero,
> con la carga de esperanza que es mi única conquista;
> tú, la máquina del único sendero sin sendero;
> yo, tu alado y sangriento maquinista! [30]

Aquí el maquinismo es ocasión de imagen y metáfora; pero lo hondamente sentido es el pensamiento expresado, mucho más que la fórmula que lo reviste. Igualmente en el "Polirritmo dinámico de la motocicleta", el maquinismo y el deportismo son también imagísticos, trampolines para lanzar la emoción, el sentimiento del autor:

> ¡Camaradas! ¡Camaradas!
> denme una camiseta
> de violentas pintas verdes y oros como resplandores
> para hundirme a puñaladas
> de motocicleta
> por el tiempo estremecido de esta tarde de colores
> en el fulminante
> caballo que suena su sangre encendida
> para abrir todas las tardes de la vida
> a un romántico momento de partida
> Partir... llegar... llegar... partir...
> Correr...
> volar...
> morir...
> soñar...
> partir... partir... partir... [31]

Es decir que Parra comenzó su vida de poeta, modernista aún; pronto buscó en la temática del humor, de lo cotidiano, del mundo a su alrededor, un comienzo de salida del modernismo; y, por fin, acabó su vida poética en una situación en que utilizaba los objetos

XUM

de una nueva época social —la máquina, el deporte, la vida activa— pero no como valores per se sino como atuendo de un pensamiento que vacilaba todavía entre los dos mundos, aquél en que nació y aquél en que estaba muriéndose:

> Es el momento universal, que se diría que hace flotar a la personalidad humana sobre un mar oscuro en el que ya nos parece divisar costa salvadora y... nada; y en el que nos volvemos a caer indecisos, amorfos, llevados por cien corrientes opuestas; pero en el que sentimos la palpitación tumultuosa de algo que se aproxima, grande, colosal, fraterno... Yo quiero ir por los caminos claros y viriles del mundo: la fe y el esfuerzo. Quiero pertenecer a esos nuevos organismos sociológicos triunfantes...[32]

Es en ese esfuerzo de voluntad de lo nuevo donde se inserta la poesía última de Juan Parra del Riego. Hacia ella había ido marchando desde su iniciación modernista y peruana de 1912.

Un numeroso grupo de poetas podría seguir ejemplificando la poesía peruana de los años de la primera guerra mundial, tendiente hacia algo nuevo, que venía, todavía incipiente, todavía en tanteo. Voy a limitarme a mencionar unos pocos ejemplos más, deteniéndome un momento en cuatro poetas algo más jóvenes, con una excepción, que Parra del Riego, originarios de los dos centros literarios por entonces más activos fuera de la capital peruana, aunque a Lima, y a otras capitales americanas y europeas, fueron pronto a dar.

En Arequipa, como en el resto del Perú, había sentado sus reales el modernismo desde fines del pasado siglo cuando, según Mostajo, Jorge Polar "fué el primero que, en el Perú, dió a su cláusula galana el corte parisiense del modernismo."[33] Por los primeros años del novecientos, uno de los más notables modernistas arequipeños fué Augusto Renato Morales de Rivera, poeta al que destrozó físicamente la bohemia alcohólica y que, en vida, aparte de innumerables poemas en periódicos, revistas y álbumes, publicó un solo libro, *Cirrus* (1909).[34] Por los años de la guerra, Percy Gibson Moller (1885-) alternaba el mundonovismo de poemas como su "Evangelio democrático" y su *Jornada heroica* (1916),[35] con una serie de poemas paisajistas, de visión de la vida diaria, local, provinciana, a lo Valdelomar, lo Luis Carlos López, lo López Velarde, etc., posible destilación del tono de las "eglogánimas" de Julio Herrera y

Reissig. Poemas como "Oh, dulce amanecer", "Tingo", "El gallo", etc., que vienen siendo piezas de antología, fueron publicados entonces en revistas y periódicos por este poeta reacio al libro.[36] También por los mismos años publicaba poesías, prolíficamente, César A. Rodríguez (1891-), autodidacta, voraz lector, hombre reflexivo y de espíritu filosófico. Su obra hay que ir descubriéndola en las publicaciones periódicas; su único libro, *La torre de las paradojas* (1926),[37] es hoy inhallable, y no he logrado verlo ni en el Perú donde no existe en la Biblioteca Nacional, de Lima, ni en la de la Universidad Nacional de San Agustín, en la misma Arequipa. Por los años de la guerra, que en este momento nos ocupan, Rodríguez escribía poemas como "Saltimbanqui", "Bizantina", "Arequipa" y "Blasón",[38] o "Psicología felina", "Tarde antigua", "A toda velocidad", y "Miserere",[39] muy modernistas.

Estos poetas y otros escritores y artistas se agrupaban en Arequipa en tres reuniones. Una, que tomó el nombre de "El Aquelarre", centrada en Percy Gibson, César A. Rodríguez y Augusto Renato Morales de Rivera, reunía también al músico Dunquer Lavalle, Federico Segundo Agüero Bueno, Belisario Calle (1894-) y Natal Llerena. Parece ser que este grupo publicó una revista titulada *El Aquelarre* (Arequipa: Imprenta Ibáñez), que no he hallado, y de la que salieron cuatro números en 1916 ó 1917. Otro grupo arequipeño lo constituían Miguel Angel Urquieta, Alberto Hidalgo (1897-), Luis de la Jara y Alberto Guillén (1897-1935). Urquieta e Hidalgo discrepaban literariamente de Gibson y Rodríguez, e Hidalgo publicó una revista literaria titulada *Anunciación* (que tampoco he encontrado), que incluía una sección polémica titulada "Bombos y palos." Un tercer grupo, surgido por 1917, "La Bohemia Andina", reunía a Alejandro Peralta (¿1899?-), Arturo Peralta, Emilio Armaza (1902-) y a otros jóvenes escritores (que más tarde constituyeron uno de los núcleos del indigenismo) con obreros y artesanos.[40] La impresión que estos datos dejan es la de cierta actividad y discusiones literarias en la segunda ciudad del Perú.

En este ambiente comenzó a actuar en la literatura Alberto Hidalgo Lobato (1897-), que por esos sus juveniles años, coincidentes con los de la primera guerra mundial, andaba ya haciendo ruido por los círculos intelectuales de Arequipa. A su primer libro de versos, *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas* (1916),

XUM

le puso un prólogo su amigo Miguel Angel Urquieta, en el que señalaba que Hidalgo, librándose de las influencias de Hugo, Verlaine, Baudelaire, Darío y Herrera y Reissig, sentía fuertemente la de Walt Whitman, al mismo tiempo que era un "Enamorado sin examen de la arenga futurista y relampagueante de Marinetti que proclama a toda voz estentórea la guerra como única higiene del mundo." [41] Debe señalarse, sin embargo, que del modernismo descienden directamente poemas de ese libro tales como "Reino interior", por ejemplo: "Soi un fuerte labriego i más fuerte poeta; / Mi alma es ática, pura, buena, sentimental. / A veces soi alegre como una pandereta / i soi a veces triste como un canto rural." [42] La influencia de Whitman aparecerá quizás en el energismo formal de otros poemas de ese libro que no ciertamente en su contenido, que a menudo hubiera horrorizado al poeta de Camden:

> La Guerra es como un brazo del Progreso. La Guerra
> purifica las Razas con su férreo poder.
> Corten las bayonetas las cabezas a miles
> i siémbrense los campos de muertos, a granel;
> i que los vencedores en sus lanzas de hierro
> les prendan orgullosos y les hagan arder,
> i escriban los poetas la sensación que dejen
> en sus almas los trágicos estertores del fiel
> soldado a quien la muerte bese lujuriosa
> con su boca soez.
> . . . . . .
> i mientras tanto, ahora, que atruene la metralla
> i que silben las balas i que ruja el cañón
> al impulso fanático de la raza alemana
> de esa raza que tiene los cabellos del Sol. [43]

Este poema presenta indudablemente en su contenido mucho más la influencia de los manifiestos futuristas de Marinetti que la de la poesía de vida, y no de muerte, de Whitman; pero sobre todo parece más que nada resultado del afán inmoderado de un muchacho de llamar la atención, especialmente cuando tal elogio de la guerra y de la Alemania de Guillermo II se hacía en un país cuyo mundo literario era tan francófilo como el del Perú de aquellos días. Este deseo de llamar la atención es obvio y fuertísimo en ese escritor que desde entonces mismo se sentía gran poeta, genio: "Me siento inmensamente superior a los hombres / i pongo de los genios junto a sus gran-

des nombres / mi nombre que resuena como un noble tambor." [44] No en vano había indicado Urquieta que Hidalgo era "un Narciso de su valer intelectual." [45]

Este joven, que había insertado en su inicial revista una sección de "Bombos y palos", debió saber organizar su propio bombo, porque en su segundo libro de versos, que publicó el año siguiente, *Panoplia lírica* (1917), [46] pudo incluir un pórtico de Luis Fernán Cisneros, un estudio de Abraham Valdelomar y unas notas (todas elogiosas, naturalmente) de don Manuel González Prada, de don Manuel Ugarte y de una serie de escritores peruanos y extranjeros a los que debió remitir su primer libro, como lo había remitido a Clemente Palma. Este publicó en la revista *Variedades* un interesante juicio sobre *Arenga lírica*, involucrando un juicio sobre las nuevas tendencias literarias en general:

> nos hemos convencido de que todos estos visajes y aspavientos líricos de los modernistas de hoy, que ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas, son mentirijillas sinceras... búsquedas afanosas de la senda en la natural desorientación de los pocos años. Es, se puede decir, el ritual obligado de la sangre joven... un joven de Arequipa de bastante talento y positiva madera de poeta que me ha remitido [*Arenga lírica* con] un "Canto a la guerra" pirotécnico, escandaloso y escrito más que en loor de la fuerza bajo la influencia de las mentecatadas de Marinetti... es un mozalbete de positivo talento. Hoy no es prudente darle consejos: hoy se cree el centro del mundo y no hay más remedio que sonreírse con benevolencia. No hay que contrariar a este niño, que está en pleno acceso de tos convulsiva. Dejadle patalear, ponerse rojo e hipar todas las cosas líricas que se le atragantan y pugnan por salir. Puede que cuando se tranquilice, encuentre realmente la forma y la idea original que hoy quiere arrancar con manotones alocados en los campos de la epatante exageración y de la pose... [47]

Exhibe Palma en esta apreciación su habitual dogmatismo crítico y muestra paralelamente la dificultad de comprensión que parece inevitable en los momentos de cambio de gusto literario entre los hombres de la generación formada en uno y los jóvenes que comienzan a formar el nuevo gusto al influjo de la mayor receptividad de la juventud hacia cambios a los que aquéllos se resisten; pero Palma no deja de acertar, en el caso de Hidalgo, con ese acerado "mentiriji-

XUM

llas sinceras". A mentirijillas suenan, en efecto, los conceptos belicistas de la "Arenga lírica al Emperador de Alemania" y del "Canto a la guerra" en la pluma de un joven sentado a un pupitre de escritor en Arequipa, a varios miles de kilómetros de los frentes de batalla. Y más de mentirijillas parecen todavía cuando en las colecciones de la prensa peruana de aquellos años se leen frecuentes noticias acerca de residentes del Perú, franceses, alemanes, ingleses, italianos, que partían para Europa y que allí se batían y, en buen número, resultaban heridos o muertos, y hasta no infrecuentes noticias de ciudadanos peruanos que se alistaron en los ejércitos combatientes y lucharon y murieron en la guerra, como José García Calderón, por citar un solo ejemplo. Pero esas mentirijillas de contenido y de realidad son "sinceras" en el sentido que les da Clemente Palma de búsqueda de algo nuevo, original, distinto a lo anterior, con que la gente joven literaria del Perú —en este caso, un joven, Alberto Hidalgo— trataba de expresar novedosamente el nuevo mundo que confusamente sentía estarse fraguando con la guerra.

Por esto en el citado segundo libro de versos, *Panoplia lírica*, en el que Hidalgo recoge parte de su poesía anterior influída por el modernismo en general ("Reino interior"), o por el de Herrera y Reissig en particular ("La yanta", "En la chichería"), y varios de sus poemas belicistas ("Arenga lírica al Emperador de Alemania", "Canto a la guerra"), insiste, con su afán de ver y expresar un mundo distinto al de sus antecesores, en las "mentecatadas de Marinetti", que dijo Palma, con poemas como "La nueva poesía (Manifiesto)":

> Dejemos ya los viejos motivos trasnochados
> i cantemos al Músculo, a la Fuerza, al Vigor;
> . . . . . .
> Poesía es la roja sonrisa del cañón;
> Poesía es el brazo musculoso del Hombre;
> Poesía es la fuerza que produce el Motor;
> el acero brillante de la Locomotora
> que al correr hace versos a la Velocidad;
> el empeño titánico del robusto minero
> que escarba las entrañas del hondo mineral;
> el veloz aeroplano, magnífico y potente,
> sobre cuyas dos alas silba el viento procaz... [48]

Manifiesto en que igualmente repite los demás motivos de "los tranvías eléctricos", "las casas de cien pisos", "los barcos trasatlánticos" y la inevitable "Motocicleta." Como Parra del Riego, Hidalgo busca en los objetos materiales de la nueva civilización y en un culto de la dinámica y el vigor físico, las bases que sustenten una nueva visión de la belleza, distinta de la que habían percibido sus antecesores inmediatos. Que muchas veces esta nueva visión sea tan poco personal en Hidalgo, tan imitativa, como en su "Oda al automóvil": "El Auto es una clara fuente de poesía / el Auto es más hermoso i artístico que el Día, / más sereno que la Noche / i más bello que la Mujer...",[49] obvio *rifacimento* de la frase de Marinetti que afirmaba que un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia,[50] podrá reflejar pobreza poética en el Hidalgo de esos versos, pero no le hace perder valor como documento de época, como ejemplo de una tendencia, que es lo que aquí históricamente interesa. E interesa también para la historia de ese momento literario darse cuenta de que esta tentativa de cambio de expresión en la poesía fué algo voluntario, consciente, por parte de este escritor que, en efecto, dice en el prólogo de su siguiente y tercer libro de versos, *Las voces de colores* (1918):

> Nos ha cabido en suerte ser los iniciadores en nuestro país de un movimiento de renovación literaria... Este movimiento renovador consiste en haber infiltrado en la poesía castellana la enjundia filosófica del Futurismo, sin hacer uso de la forma en que sus iniciadores lo envolvieron...[51]

La enjundia filosófica del futurismo, tal como aparece en los versos de Hidalgo en sus tres primeros libros —y en el cuarto, *Joyería* (1919)—[52] parece ser el elogio de la fuerza guerrera, la violencia, la antidemocracia,[53] el músculo, el deportismo, el maquinismo y, más que nada, la repudiación de los valores del pasado inmediato. Es este último punto el que conviene recalcar porque —fracasase o no Hidalgo en la expresión literaria de su propósito— éste es el aspecto tendencial que lo apareja a los demás escritores jóvenes de su día, aunque en los demás escritores la tendencia o tendencias filosóficas que sustenten su deseo de cambio sean distintas, y aún antagónicas, a las de Hidalgo. En Hidalgo, a la repudiación de los valores del pasado inmediato se une el desprecio por ello que se expresa

XUM

en las formas escandalosas, en el propósito de endiosamiento del poeta,[54] y en los sarcasmos y en los insultos que dirige (a veces muy groseramente, sobre todo en sus obras en prosa) a todas las autoridades constituídas, políticas, sociales o culturales.[55]

Ante la programática de rebeldía literaria de Hidalgo llama, sin embargo, la atención la relativa timidez de su preceptiva de esos años: "El verso castellano, en nuestro concepto, para ser tal deberá tenetr rima ... usamos a veces el verso libre, libre tal como nosotros lo entendemos ... en verso arrítmico, pero ninguna vez desprovisto de rima."[56]

Por otra parte las obras poéticas de Hidalgo en los últimos años de la gran guerra europea son menos estridentes que las de los primeros años de la misma guerra y mucho menos violentas que lo que su teoría y su programa y sus libros en prosa coetáneos permitirían suponer. Léase un poema como "Zenit", por ejemplo, de 1918, vagamente creacionista.[57] Acaso la labor poética de Hidalgo en esos años del 1916 al 1920 pudiera resumirse con las palabras de dos versos suyos de la época: el poeta "satisfecha su hambre, su sed, su rebeldía, / se contempló los biceps, alegre. Amanecía."[58] Toda el hambre y la sed de novedades, toda la rebeldía poética, gritada más que realizada en esos años por Hidalgo, pudiera ser vista como un flexamiento de biceps para futuras labores, como una simple manifestación del *Zeitgeist* de los años bélicos, de su confusionismo, de su desorientación, de la consciencia de querer ser distinto, del deseo de ruptura con el pasado inmediato, del querer estar listo para el momento en que amaneciera, con una nueva vida, una nueva poesía.

Conterráneo y contemporáneo de Alberto Hidalgo (1897-) fué Alberto Guillén (1897-1935), aunque ligeramente más tardío que aquél en iniciarse públicamente en la literatura. Su "revelación" parece ser que se efectuó con motivo de un concurso organizado (en 1917) por el periódico arequipeño *El Heraldo*.[59] Su primer libro, *Prometeo*, apareció en 1918, año para el cual ya llevaba Hidalgo publicados cinco volúmenes de prosa y verso. La aparición de Guillén en las revistas limeñas es de 1918, tres años más tarde que la de Hidalgo.[60] Y fué el propio Hidalgo quien en un "Pórtico" a *Prometeo*, dice: "Te entregaste a la Poesía bajo mi noble auspicio / de Poeta anunciador, / i al hacerlo me diste el terrible suplicio / de ser maestro a los veintitantos años."[61] En efecto, comienza Guillén

a literatizar en el tono egocéntrico y con el mismo alto concepto de sí mismo que había mostrado Hidalgo desde sus comienzos:

> Soi de los Puros. Mi sangre es jugo de viñas nuevas. Soi de los jóvenes bárbaros, de los bellos salvajes americanos, que principiamos a vivir. I balbuceo Cantos como los Bardos primitivos. / Soi una flor de Razas. Soi un Vértice. Sobre mis veinte años pesan veinte siglos. Antes de mí Dionisios. Por encima de mí, el Poeta Sumo: Jesús el Nazareno. Todos colaboramos en la obra eterna. I a través de los Siglos, los Grandes nos damos la mano. [62]

Dos poetas jóvenes que se consideraban grandes genios, no era probable que siguiesen siendo afectos por mucho tiempo. He visto que Hidalgo acusa a Guillén de plagiario y que Guillén olvida a Hidalgo en ocasión de que, en una interview en el extranjero, se le ofrece hacer una lista jerárquica de poetas peruanos. [63]

La poesía de *Prometeo* muestra ante todo el pensamiento egocentrista del poeta, el alto concepto que tenía de sí mismo. En una "Epístola al Señor San Pablo", le dice, por ejemplo: "Tuyo es el Verbo que abre llagas en los corazones / de fe viva, i la lira que amansa los leones / es mía. Soy tu hermano. Somos iguales, Pablo." [64] Con el testimonio de este libro, más cierta que en Hidalgo me parece en Guillén la lectura y la lección de Whitman: "Mi canto es un comento / divino de mí mismo." [65] Su filosofía de la vida, oposición a la melancólica tristeza de la generalidad de los modernistas peruanos, es toda optimismo, de confianza en sí mismo, de victoria del hombre sobre los homúnculos, sobre el mundo a su alrededor, y sobre el destino, y resulta quizás la aportación más enfática de Guillén a la poesía peruana de ese tiempo. Porque por los mismos años la filosofía futurista de Hidalgo, de admiración por la fuerza y la energía per se, ponía más que nada su énfasis en la negación destructora del pasado y de lo contemporáneo que no coincidiese con su humor y su gusto; mientras que Guillén en *Prometeo*, presentando menos futurismo aparencial que Hidalgo, pone más énfasis en la afirmación que en la negación, y es más positivo, menos preocupado de volver la espalda al pasado que la cara a lo nuevo: "Soi... Mi sangre es... Soi... Soi... Soi..., colaboramos... nos damos la mano", son los verbos esenciales, positivos, de una de las citas anteriores. Hay en *Prometeo* un goce de afirmar el ser hombre en sí mismo y por sí mismo (grande hombre, semi-dios, si se quiere, pero

con raíces humanas): "Me siento contento de mí mismo: / Hombre soi; como tú, como todos, / pero mi alma es grande; / siento latir en mis arterias la sangre de los mundos." [66] No es en la forma, sino en el contenido, donde el primer libro de Guillén representa cambio respecto al modernismo; es en ese sentido de que Guillén quiere decir algo, expresar una distinta filosofía (discutible en el campo de los valores filosóficos, pero importante para él), en donde suena un tono diverso al de la poesía de pre-guerra. Ese querer ser joven bárbaro, bello salvaje americano, que principia a vivir, suena a algo diferente del "¡Oh, qué anciano soy, Dios santo; / oh, qué anciano soy!" y del "mi querida es de París", de Rubén. [67]

En la poesía del segundo libro de Guillén, *Deucalión* (1920), el egocentrismo del autor continúa, casi obsesivamente. Posible es que sea parte de un mecanismo de compensación psicológica: "Un metro sesenta / i tantos centímetros de estatura: / su osamenta / es una vertical hacia la altura. / ... Cuando le ve la gente / pasar, todos le miran / la talla i no la frente." [68] Pero la reiterada aserción del valor de la voluntad y la energía individuales continúa igualmente siendo el básico mensaje filosófico y poético de Guillén: "¿Quién te dará todo eso?, dijo el / Temor —Yo a mí, le respondí." [69] Es en la expresión de esta filosofía donde me parece residir la importancia tendencial que Guillén representa, con Hidalgo, en la literatura peruana de esos años, tendencia que aunque indudablemente inspirada en el egocentrismo y el caudillismo literarios y vitales de Chocano, llevan estos jóvenes a sus últimos extremos.

Frecuentemente la consideración de las consecuencias de esa filosofía en la personalidad y en la actuación civil de Guillén se interfiere en el examen de su poesía. Porque Guillén al querer, como Hidalgo, abrirse paso, lo hace, de libro en libro, en verso y en prosa, y en su actitud y su actuación personales, con tal valuación de su yo que esto acabó por cerrarle los ojos y la sensibilidad a todo lo que no fuera el sólo culto de sí mismo, y el cultivo de una sola fuerza, la de su egoísmo. Culto y fuerza, que llevados a su lógica consecuencia, le condujeron en la vida adonde su egoísmo, doblado de vanidad, hallase fácil satisfacción. En el Perú entre 1919 y 1930 uno de los medios de satisfacción fácil fué la sátira de todo y de todos, menos del dispensador del maná nacional, el "maestro de voluntades diamantinas, ese conquistador de todos los laureles que se llama Le-

guía." [70] La compensación o la ambivalencia en Guillén del insulto y la zalema, ambos provechosos a su egolatría, pueden estudiarse, por ejemplo, en una comparación de sus obras en prosa, *La linterna de Diógenes* y *El libro de la democracia criolla*. [71] En la presentación misma de su poesía, el auto-bombismo de Guillén sólo tiene par en el practicado por Hidalgo. Como el segundo libro de éste, el segundo de Guillén, *Deucalión* (1920), llevaba también un "Atrio" de Valdelomar y además una "advertencia" de Luis E. Valcárcel, un "epílogo" de Luis Velazco Aragón, un "colofón" de Guillermo Luna Cortland y un "apéndice" con opiniones sobre Guillén de no menos de dieciséis escritores. De cómo pudo haber obtenido esta serie de opiniones (y aun de cómo pudo haberlas retocado) da pintoresca referencia la indignada nota de uno de ellos, Raúl Porras Barrenechea, quien protestó públicamente en la revista limeña *Mundial* de que Guillén le citase como diciendo "Alberto Guillén es el poeta de los versos perfectos", siendo así que: "Demás está declarar que yo no he dicho tal ingenuidad. Me remito al núm. 7 de esta revista en el que apareció el único artículo que me acuso de haber escrito sobre Guillén — no a iniciativa mía por cierto." [72]

Resulta así que tratar de examinar los libros de poesía de Guillén de 1918 y de 1920 requiere entresacarlos de esa ganga de publicidad y de personalismos de que él mismo los rodeó. Al verlos luego como documentos del movimiento evolutivo de la poesía peruana de aquel momento se percibe en ellos, como en los de Hidalgo —y mejor aún que en los de Hidalgo— una línea de marcha de un poeta joven dentro de la crisis y la confusión del pensamiento y de la literatura de aquellos años: el camino del individualismo llevado al extremo. En el caso de Guillén, la crítica que en sus libros en verso y en sus libros en prosa hace de los valores del pasado y de los valores que le rodean, le conduce a una absoluta confianza en el valor superior de su propio yo, y le inspira un verdadero fetichismo de sí mismo en lo literario. Lo político lo entrega al fetichismo del hombre fuerte, Leguía, su protector, en quien reconoce un igual en otro campo de actividades. Así como él se ve a sí mismo grande, líder, conductor, en la obra poética, ve a Leguía, en la política, como un Hombre, un Jefe, un Caudillo, sin el cual el pueblo no sería más que un rebaño. [73] En el caso paralelo del Hidalgo de aquellos días, el egocentrismo y narcisismo filosóficos y literarios que le afecta-

XUM

ban como a Guillén, le condujeron igualmente a considerarse un genio literario y a definir al Poeta como Dios y, en consecuencia, a sí mismo, Hidalgo, como Dios;[74] y en lo político también a un caudillismo, algo más variado e inconstante que el de Guillén, un caudillismo puro, el de cualquier caudillo. Ya se vió su admiración por Guillermo II de Alemania en 1916; luego ha afirmado que sólo cree en un Lenín, un Mussolini, un Haya de la Torre, y que es, por naturaleza, caudillista.[75] Tema es este que corresponde tanto a la sociología como a la historia literaria peruanas de aquellos años y que debe señalarse aquí como un síntoma de una de las direcciones de los cambios literarios al reflejar las distintas direcciones conceptuales y filosóficas de su tiempo.

Hidalgo y Guillén, a pesar de todo, son en más de un punto, consecuencias inmediatas del modernismo. Por ejemplo, consecuencia del modernismo en estos escritores, entre 1915 y 1920, es el sentimiento de la forma poética que les domina hasta el punto de que, como hemos visto, en 1918, al declararse introductor de la enjundia filosófica del futurismo en la poesía castellana, Hidalgo repudia un aspecto del de Marinetti y proclama su adhesión a la rima. También es el individualismo estético de los modernistas lo que Hidalgo y Guillén llevan en esos años a sus últimas consecuencias de egolatría literaria y filosófica, cuando pierden el respeto por los modelos literarios y culturales que los modernistas respetaban. Llama la atención en este punto que, así como a los poetas modernistas el individualismo literario, el oído atento al ritmo interior de cada poeta, les llevó en los años antebélicos a una sofisticada introspección a menudo melancólica y pesimista, a Hidalgo y a Guillén ese individualismo, al extremarse en la circunstancia histórica de los años de la guerra, de primacía de la fuerza y de la violencia en el mundo, los condujo por el contrario a una convicción de la necesidad de la imposición de su yo, llena de una aparente alegría y de un gran optimismo en la virtud de su energético egoísmo; evidencia de la reacción distinta de dos tipos de individualistas de edades y generaciones distintas, bajo circunstancias distintas. Queda, pues, esa tónica poética de energismo, confianza en sí mismo y agresividad egoísta como el residuo más evidente de las tendencias de los dos escritores arequipeños en la poética peruana de los años de la primera guerra mundial.

Por los del 1915 al 1917 en los que en Arequipa se constituyeron los grupos literarios de "El Aquelarre", el de Urquieta e Hidalgo, y el de la "La Bohemia andina", algo parecido ocurría en la ciudad norteña de Trujillo. Allí existía un grupo literario de buen tono social, cuyo parangón era el escritor Vicente Alejandro Hernández del que sólo he logrado ver un poema de ocasión:

> Lírica parvada de almas luminosas
> que sobre los hombres y sobre las cosas
> pasas diluviando destellos de amor...
> lírica parvada,
> que ha sido en mi vida como una alborada,
> eres en mi verso música encantada,
> y eres en mi tierra neta, oro y flor.
> . . . . . .
> Boy scout no olvides que eres
> la esperanza de todo un Perú. [76]

Frente a dicho grupo se situó otro, renovador y bohemio, que dirigían José Eulogio Garrido y Antenor Orrego Espinoza. De él formaron parte Alcides Spelucín (1897-), Oscar Imaña, César Vallejo (1892-1928), Luis Armas, Santiago R. Vallejo, el pintor Macedonio de la Torre, Juan Espejo y, algo más tarde, Eloy Espinosa, Federico Esquerra, Leoncio Muñoz, Alfonso Sánchez Arteaga, Francisco Sandoval (1902-), Juan Sotero, y Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-). Juan Parra del Riego que visitó a Trujillo en 1916 describió su asistencia a una reunión en la casa de Garrido durante la cual éste le dijo:

> —Ahora le debo explicar a usted lo que es nuestra "La Bohemia." Todos estos señores que ve usted acá, poetas, novelistas, psicólogos, algunos genios... nos reunimos en esta sala de mi casa los miércoles y sábados para hacer "dos horas de lectura." Naturalmente, vinculados por este eslabón intelectual nos paseamos juntos, de cuando en cuando almorzamos en grupo o hacemos, también en grupo, excursiones a las ruinas de Chanchán por las tardes o en noche de luna a las playas vecinas. Esta es nuestra terrible bohemia, señor Parra. [77]

En materia poética, durante esas reuniones, excursiones y paseos se leía y se recitaba a Rubén Darío, Nervo, Whitman, Verlaine, Paul Fort, Samain y Maeterlinck, y, naturalmente, también poesías de

los miembros del grupo. No faltaron en esa bohemia los jaleos ni las burlas y provocaciones que suscitaron la hostilidad del grupo conservador; pero esos jóvenes tenían un serio propósito: elevar y enriquecer la cultura de Trujillo, tratar de renovar, de poner al día su tierra y su cultura que consideraban atrasadas, fosilizadas. Por aquellos días, antes de cristalizarse y dispersarse las respectivas vocaciones de los distintos miembros de "La Bohemia" de Trujillo, su actitud común era de lírica protesta contra el medio ambiente. De esa común actitud, de esa común desazón contra el mundo a su alrededor, surgieron con el tiempo un gran poeta, Vallejo; un excelente prosista, Garrido; un activista político y cultural, Orrego; y un líder político, Haya. Entre unos y otros, por sus distintos y divergentes caminos, lograrían conmover el ambiente no sólo de Trujillo sino de todo el Perú en los campos de la literatura, del pensamiento y de la acción.

Parra del Riego, en su referido artículo, señalaba que en aquel brillante grupo trujillano había dos poetas: Oscar Imaña y César Vallejo, ya que a Alcides Spelucín lo citaba como cuentista y no como poeta. En efecto, Imaña por aquel entonces publicaba versos en periódicos y revistas. En varios números de *Balnearios*, por ejemplo, de los años 1916, 1917 y 1919 pueden leerse poemas suyos que no desdicen de su calificativo de "poeta del dolor perfumado a lo Verlaine." Alcides Spelucín (1897-), que en *El libro de la nave dorada* (1926) publicó su "labor poética de los años 1917-1921", andaba también por esos días muy rubendariano:

> Marqués!
> Oh, mi viejo y erguido Marqués!
> Ciñe bien tu casaca rameada,
> disimula el audaz peluquín,
> que el amor, en amable emboscada,
> hoy te espía a través del jardín. [78]

En el libro se encuentra toda la tropa siglo XVIII y todos los dioses y semi-dioses helénicos que pudiera apetecer el gusto modernista. Su nota diferencial respecto a éste y su paralelismo tendencial a la poesía de temática humilde y corriente se hallan en el parcial uso que hace de temas marinos de ambiente y tono cotidianos. Esto puede ser en parte derivación del parnasiano de la "Sinfonía en

gris mayor", y del naturalismo del cuento "El fardo", por ejemplo, de Darío, y puede también ser consecuencia de una real familiaridad personal con la vida marítima. Así es que si todavía se encuentran en los versos de Spelucín de 1917-1921 barcas de oro que zarpan hacia Pafos de ensueño y Citeres más o menos funestas, también se encuentran viejos marineros rugosos, sus cachimbas humeantes, su tabaco Capstan, y los bares portuarios donde vigorosos capitanes de mar toman su *gin*. Es por esta nota de lo marítimo cotidiano y corriente por donde comienza Spelucín a salirse por aquellos años de su todavía predominante exquisito modernismo.

César Vallejo (1892-1938) que vivió, estudió y trabajó en Trujillo desde 1913 a 1918 era el poeta de "La Bohemia" trujillana a quien Juan Parra del Riego en su artículo citado de 1916 ofrecía "una violeta de aquellas que con hojas de hiedra coronaban a Alcibiades", y de quien un par de años más tarde decía otro visitante de Trujillo, Abraham Valdelomar: "Vallejo es un poeta. Hemos, por desgracia, abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra." [79] Localmente, en Trujillo, se afirmaba de él: "ése que se dice poeta, ese César Vallejo, un hombre a quien le falta un tornillo... que si no es idiota, es cuando menos un loco", y, a sensu contrario: "¡Es un gran poeta! ¡Es un genio!" [80] La justificación de una u otra de esas opiniones debe hallarse en la poesía escrita por Vallejo durante esos años, cuya selección publicó en su libro *Los heraldos negros* (1918) a poco de trasladarse de Trujillo a Lima.

En la poesía contenida en *Los heraldos negros* se encuentran muy claramente las huellas de la influencia de Darío. En un poema titulado "Nochebuena", por ejemplo, figuran "ramajes" y "boscajes" que "perfuman de seda eburneos trajes", se oyen "charlas y risas en locas bandadas", y se declara que cuando aparezca la "epifanía de la forma esbelta" de la amada, "cantará la fiesta en oro mayor", todo lo cual deriva indudablemente de los "ramajes" y "el boscaje del amor palestra" en que las magnolias "acariciaban los sedosos trajes" de bellas mujeres mientras resonaban "las risas, locas fugas" de la divina Eulalia, "risa de oro", por más señas "en noche de fiesta"; y el "oro mayor", en Vallejo, procede también, claro está, del "gris mayor" y del "blanc majeur." [81] Destellos de otras imágenes darianas pueden hallarse sin dificultad en otras poesías

XUM

de *Los heraldos negros*. Más que de imágenes y de léxico se trata de un tono poético derivativo, resultado de la admiración de Vallejo por Darío. [82] Clara es también en *Heraldos* la influencia de otro modernista, Leopoldo Lugones, especialmente de la tónica de *Lunario sentimental* (1909); por ejemplo, dice Vallejo: "Luna! Alocado corazón celeste / por qué bogas así, dentro la copa / llena de vino azul, hacia el Oeste", que de inmediato hace pensar en la lugoniana "Luna elegante en el nocturno balcón del Este; / Luna de azúcar en la taza de luz celeste; / Luna heráldica en campo de azur" y en la luna "Condenada a que bogue / con mortal desvarío." [83] Como en el caso del influjo de Darío podrían acumularse otros ejemplos de ciertas formas, hasta gráficas, y de ciertas imágenes lugonianas que resuenan en *Los heraldos negros*. Por fin, tan fuerte como la del mismo Darío y la de Lugones es sobre el Vallejo de los años quince al dieciocho la influencia de Julio Herrera y Reissig. Parra del Riego, el primer comentador en letra de molde de la poesía del Vallejo joven, dijo ya, al referirse a él en 1916, que "casi por todos sus versos se nota el paso de aquel poeta que tenía vestida de ave del paraíso la emoción, de Julio Herrera y Reissig." [84] A la luz de posteriores estudios la apreciación de la influencia del uruguayo sobre el primer Vallejo ha sido ampliada y precisada. [85] Otras notas podrían añadirse demostrativas de la receptividad hacia la poesía de los grandes modernistas americanos por parte del César Vallejo de *Los heraldos negros*; pero tras de constatar los dejos modernistas de buena parte de ese libro conviene ver lo que haya en él de no modernista. Lo más diferente que a primera vista se nota en *Heraldos* con respecto al modernismo es cierto peruanismo, nacionalismo o localismo temático y léxicográfico en algunos poemas. Esta temática objetivamente peruana de ciertos poemas puede haber encontrado su arranque en la lectura de Herrera y Reissig y del mismo origen puede ser el empleo de materiales obtenidos de la vida cotidiana a su alrededor y el contraste o contraposición de lo exquisito con lo corriente y hasta con lo vulgar dentro de un mismo poema. Además, Vallejo debió también haber tomado ánimo para afirmarse en la visión poética de su provincia, de la familia, de la vida humilde y de lo cotidiano, en la poesía de Abraham Valdelomar y en los cuentos de este autor en los que se combinan las exquisiteces estilísticas con la cariñosa interpretación de la vida de los pue-

blos de la costa peruana, de la familia patriarcal y modesta, de la naturaleza de la tierra nativa, de la vida diaria. No hay, por ejemplo, mucha distancia entre la inspiración de Valdelomar en: "Pasa un borracho hinchado el rostro / echa hacia mí su aliento fétido, / alza los brazos y gritando: / ¡Viva el Perú! se cae al suelo", y la de Vallejo en: "Madrugada. La chicha al fin revienta / en sollozos, lujurias, pugilatos; / entre olores de urea y de pimienta / traza un ebrio al andar mil garabatos." [86]

Hay en *Los heraldos negros*, en efecto, cierto número de poemas de lo que puede llamarse peruanismo objetivo: "Un poyo con tres patas, es retablo / en que acaban de alzar labios en coro / la eucaristía de una chicha de oro", o "Como viejos curacas van los bueyes / camino de Trujillo meditando", etc., [87] y cierta cantidad de léxico local: aguaitar, caja de Tayanga, capulí, coca, coraquenque, coricanchas, curacas, chacarero, chicha, chivatear, empanadas, ficus, huaino, huaco, etc., etc. Más notable, sin embargo, que este nativismo fácil y aparencial me resulta el localismo íntimo de Vallejo, si por él ha de entenderse no "lo indio" o "lo mestizo" ancestral, sino el amor y la identificación del escritor con su tierra y con sus gentes, indios, mestizos o como fueren, la expresión literaria de una y otros tal como los ve y entiende el poeta en su ámbito y en su tiempo, como algo más, como mucho más que como simple pintoresca materia de costumbrismo literario. Vallejo en poemas de *Heraldos* tales como "Oración del camino", "Huaco", "Aldeana", "Idilio muerto", o "Los arrieros", no resulta un indianizante como ciertos románticos, un exotizante de la propia América como Chocano, o un poeta idealmente cosmopolita como la mayoría de los modernistas, sino un poeta intrínsecamente de su tierra y de su tiempo y lo es sin necesidad de divorciarse por ello del género de su ser, de su esencia de hombre sin adjetivos accidentales. Véase, como ejemplo de ello, el final de su poema "Los arrieros":

> Al fin tú llegarás donde debes llegar,
> arriero, que, detrás de tu burro santurrón,
> te vas...
> te vas...
> Feliz de ti, en este calor en que se encabritan
> todas las ansias y todos los motivos;
> cuando el espíritu que anima el cuerpo apenas,

va sin coca, y no atina a cabestrear
su bruto hacia los Andes
occidentales de la Eternidad. [8]

En este poema, que empieza hasta localizando la hacienda peruana para la que trabaja el arriero, esa localización no lo es específica del problema no sólo peruano sino humano, universal, que angustia al poeta, quien lo expresa en símiles peruanos, si se quiere, pero inteligibles a todos los que entienden su lenguaje y su conflicto.

Además de las notas de localismo objetivo y las expresiones de sentimientos generalmente humanos en términos de su localización geográfica, temporal e idiomática que separaban a Vallejo de la tónica cosmopolita y extraactual del modernismo, se confirma esta separación al constatar su tendencia a la poesía hogareña de la tonalidad que señalamos en Valdelomar por los mismos años, pero con mayor novedad expresiva en Vallejo que en Valdelomar. Si éste emplea, como notamos antes al transcribir su poema "El hermano ausente en la cena de Pascua", temas de la vida hogareña que los modernistas puros no hubieran tocado, lo hace descriptivamente sin alcanzar la audacia metafórica de Vallejo en casos análogos. Por ejemplo, Valdelomar describe a la madre cuando "tiende a veces su mirada de miel"; la madre de Vallejo, ella, es "tan ala, tan salida, tan amor"; su padre, "es una víspera." [89] Es decir, Vallejo va un paso, un paso largo, más allá que Valdelomar en la sublimación literaria de su ambiente familiar: no lo describe, no lo interpreta, no lo sugiere; lo expresa.

Por fin, y como consecuencia de la profunda esencia humana de Vallejo que antes señalábamos, aparece en *Los heraldos negros* un tema intensísimo y reiterado, que por su misma intensidad y reiteración suena a nuevo en la poesía peruana, y es la expresión del sentimiento de la solidaridad de Vallejo con el dolor de los demás hombres. Los modernistas, salvo en momentos épicos o en tentativas mundonovistas, solían situarse en una posición completamente individualista, solitaria, respecto a los conflictos y los problemas de los demás seres humanos. Respecto al dolor, la desolación, el sentimiento de orfandad humana ante el destino, el modernista que los sufrió expresó el sufrimiento que experimentaba en sí y por sí. Otros poetas, contemporáneos de Vallejo, como Hidalgo y Guillén, aho-

gan el propio dolor con arrogancia, sin debilidad, hasta sin quejas, y en su agresivo yoísmo lo compensan con el propio endiosamiento, con el desprecio por los demás hombres, con la exaltación de la fuerza, la violencia, porque superiores, violentos y fuertes se creían ellos mismos. Vallejo, en cambio, en un buen número de los poemas de *Los heraldos negros* expresa humildemente la experiencia de la pobreza, el dolor, la desolación de esos años coincidentes con los desgarradores y crueles de la primera guerra mundial, y expresa en ellos no sólo su pobreza, su dolor, su desolación, sino, junto con ellas, la pobreza, el dolor, la desolación de todos los demás seres humanos que las sufren. En el poema liminar del libro, que da título a éste, Vallejo muestra la fatalidad de los golpes que caen sobre el hombre gratuitamente, sin que él haya hecho nada por merecerlos, golpes que proceden "como del odio de Dios", y que existen objetivamente: "Son pocos, pero son . . .", aunque el poeta no alcanza a explicarse su porqué: "¡Yo no sé!" Frente a ellos ". . . el hombre . . . Pobre . . . pobre . . ." es objeto de la piedad fraterna del poeta que siente lástima y ternura por él. El hombre de "ojos locos" y con todo lo vivido empozado en su mirada, sufre esos "golpes sangrientos" sin saber por qué, fatalmente.[90] Vallejo sospecha que el origen de la creación es indiferente hacia sus criaturas: "Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación."[91] Acaso el hombre, como el Segismundo calderoniano, paga el delito de haber nacido, delito del que tampoco es realmente culpable pues, como dice también Vallejo en otro poema: "Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde / yo nunca dije que me trajeran."[92] Es decir, Vallejo en 1918 ve la vida como algo irracional e irrazonable, sin explicación para los absurdos golpes de la fatalidad, los que avivan su compasión y su cariño hacia sus hermanos sufrientes. No es de extrañar tampoco que en aquellos años de guerra, muerte y destrucción en el mundo, el poeta extendiera su sentido de la irracionalidad del destino humano al destino cósmico y viera a la tierra como "un dado roído y ya redondo / a fuerza de rodar a la aventura, / que no puede parar sino en un hueco, / en el hueco de inmensa sepultura."[93] Pero a través de esta desesperación, el sentido de piedad por sí mismo y por los demás hombres, víctimas inocentes, se

XUM

sublima en el poeta en un sentimiento de ser, con respecto a ellos culpable, culpable de algo, aunque no sepa de qué:

> Y en esta hora fría, en que la tierra
> trasciende a polvo humano y es tan triste,
> quisiera yo tocar todas las puertas,
> y suplicar a no sé quién, perdón,
> y hacerle pedacitos de pan fresco
> aquí, en el horno de mi corazón...![94]

A tanto alcanza su sentimiento de solidaridad en el dolor con los demás hombres que cuando Vallejo en algún momento alcanza a estar relativamente bien, contento o feliz, se siente culpable porque durante esos instantes no ha participado de la carga total de pena injusta e irracional que pesa sobre los hombres: "Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro; / y pienso que, si no hubiera nacido, / otro pobre tomara este café!"[95] o cuando una tarde "de alegre procesión de luces" siente que algo ajeno se le queda en las manos por no haber sufrido ese día tanto como los otros desventurados, cuando siente que puede haberles sustraído un gajito de dicha: "He salido a la puerta, / y me da ganas de gritar a todos: / Si echan de menos algo, aquí se queda! / ... Hoy no ha venido nadie; / y hoy he muerto qué poco en esta tarde."[96] En esta nota de emocional solidaridad del poeta con los otros hombres hállase, a mi entender, la expresión que le sitúa en una circunstancia literaria ya completamente fuera del arte por el arte modernista. Esta nota pudiera llamarse el sentimiento de responsabilidad humana del poeta hacia los otros hombres y por los otros hombres tanto en el arte como fuera de él.

En *Los heraldos negros* —la poesía de César Vallejo escrita durante los años de la primera guerra mundial— el artista se muestra en parte atado todavía a las maneras literarias modernistas predominantes en los años en que él comenzó a escribir; pero al mismo tiempo se perciben en sus versos diversas vías que le llevan a una poesía distinta y alejada de la modernista: la temática y el lenguaje localistas es sólo una de esas vías; el intimismo es otra; pero la que hoy sabemos que iba a ser la más fecunda en la obra literaria posterior de Vallejo y en su significado en la poesía de su tiempo es ese reconocimiento, germinal y puramente emocional en *Los he-*

XUM

raldos negros, de la solidaridad humana (en el dolor por ahora, más tarde en la rebelión y luego en el activismo contra las causas de ese dolor común) como materia poética lírica. En su aspecto todavía modernista de *Los heraldos negros*, Vallejo desciende de Darío, Lugones y Herrera y Reissig; en su localismo objetivo y aparencial pudiera ser paralelo peruano del "mexicanismo" o "provincialismo" de López Velarde, por ejemplo; en su intimismo, anda con mayor audacia expresiva que Valdelomar, su iniciador en el Perú, por el camino poético indicado por éste; pero en su personal manera y pensamiento señala una dirección de la poesía peruana divergente y contradictoria de la de sus coetáneos Hidalgo y Guillén, por ejemplo, y es el pionero en la expresión del sentimiento de la solidaridad con el dolor de todos los hombres, lo que refleja, me parece, además de la propia angustia anímica de Vallejo su percepción de las angustias y sufrimientos de tantos seres humanos en los días de la revolución mexicana, de la primera guerra mundial y de la revolución rusa. Vallejo mismo podrá no haberlo comprendido por esos años, pero con la expresión de ese sentimiento en su poesía inicial había dado, emocionalmente, el primer paso por el camino que había de llevarle primero a una actitud de bohemia rebelión individual contra el medio ambiente y más tarde al servicio de ideas que le ofrecían la esperanza de poner un término y una solución humana a las causas del dolor común. Uno y otra los habría de expresar en poesía que *Heraldos* apenas inicia. En las nuevas tendencias de la poesía peruana ésta es la que, en mi opinión, debe identificarse como la más específicamente vallejiana.

Los poetas cuya labor de 1915 a 1920, más o menos, se ha descrito, pueden considerarse como representativos de las principales tendencias peruanas de esos años, como poetas transicionales del modernismo hacia otros tipos de poesía. Más poetas podrían mencionarse sin alterar por ello los lineamientos generales del diseño. Debe decirse, sin embargo, que entre esos poetas, aun entre los más jóvenes, se encontraban algunos, como Federico Bolaños (1896-), que seguían fielmente las huellas de Darío ("Solemnes custodian cien glaucos puñales / el lirio que hospeda dormido diamante") y de Chocano ("¿Dónde están, dime, tus legendarios laureles, / tu pomposa progenie y tus soberbias palmas?").[97] Otros, como José Chioino (1898-), eran simbolistas que aun recono-

ciendo que "Reconstruir un estado de alma con palabras, es como hacer con papeles y alambre una rosa",[98] no dejaban por ello de intentarlo. U otros, como Daniel Ruzo (1900-), premiado en los Juegos Florales de 1918 y proclamado por los universitarios limeños "Poeta de la Juventud", continuaban entre ésta la tradición musical verlainiana, bien que en un tono *de tout répos* y con ganas de "vivir dulcemente los minutos / sin pensar en la vida."[99] Varios fueron también los que seguían las rutas paisajistas trazadas por Gibson y Valdelomar al "canto violinesco de un gallo", o el localismo más aparencial y objetivo de Vallejo: "Los ccuris, como peregrinos / llenos de cansancio caminan."[100] Otros se inclinaban más al yoísmo ególatra de Hidalgo y de Guillén, como aquél que dijo: "Yo seré tal vez un anormal; pero no soy un adocenado",[101] a pesar de que, literariamente, resulta sin duda lo segundo. Otro, Ernesto More (1897-), en el prólogo de su libro de versos *Hesperos* (1918)[102] declaraba iniciar el "andinismo" poético, de lo que habré de ocuparme en otra ocasión al tratar del nativismo literario. Para acabar mencionaré a Luis Berninsone que en 1917 publicó un libro, *Walpúrgicas*, de cuyo prólogo no puedo resistir la tentación de reproducir las siguientes líneas:

> no se deriva este título [*Walpúrgicas*] del Walpurgis faustiano, descripción bastante deficiente de la noche del Sabat, ridículamente incompatible con la teosófica personificación genial de Mefisto; ni tampoco es mixtificada asimilación de la cábala baudelairiana, insincera, como las prosas versificadas del maligno floricultor de sus poemas. El título de mi libro, es tan sólo, derivado de la nigromancia idiosincrásica, en mi siquis sintetizante de la urdimbre de tenebrosismos y exentricidades de una ingénita originalidad directamente relacionada con la onomatópica interpretación a auspicios del místico misterio invocador de Santa Valpurgis...[103]

De cuyo texto sólo puedo decir que es un excelente ejemplo de superevaluación yoísta, de desprecio del pasado y de la obra ajena, y de la más completa confusión, no atípica de los confusos días en que fué escrito.

En resumen, los poetas peruanos durante los años de la primera guerra mundial iban saliendo del modernismo y se encaminaban hacia nuevos tipos de poesía. Las causas de ese movimiento de salida pueden ser, en lo formal, la fatiga por la repetición estilística a

través de los años y, en lo filosófico, la crisis intelectual producida por el comienzo de quiebra del mundo cuyo reflejo literario había sido el modernismo. Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1. la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la consciencia literaria de los modernistas; 2. la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3. la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitanismo y exotismo literarios de los modernistas; 4. la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5. la influencia de una escuela europea "de vanguardia", el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en contraste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarreos culturales admirados por los modernistas; 6. la expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la voluntad fuerte (aun la irracional y arbitraria) trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo; 7. la expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista y *au dessus de la melée* de la mayoría de los modernistas ante los problemas colectivos.

Estas distintas tendencias son, como se ve, a veces complementarias las unas de las otras, a veces divergentes, a veces contradictorias. Ello es resultado del estado de crisis en la realidad circundante que redundaba en una crisis filosófica, cultural y literaria durante los años bélicos y revolucionarios del 1914 al 1920, según a su comienzo había percibido Gálvez.[104] De todas estas tendencias, en una u otra forma, se percibirán los frutos en la sucesiva poesía peruana: de la ruptura con el pasado, en la poesía vanguardista; del nacionalismo literario, en la poesía nativista; de la afirmación de la solidaridad con los que sufren, en la poesía social; de la readmisión de lo intuitivo, en la poesía de aire superrealista.

LUIS MONGUIÓ,
Mills College, California.

XUM

NOTAS

1 José Gálvez Barrenechea, *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. [Tesis para optar el grado de Doctor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima.] (Lima: Casa Editora M. Moral, 1915), pp. 66 y 68.

2 "Nuestros reportajes. Con Abraham Valdelomar en el Parque del Barranco", *Balnearios*, Lima, núm. 293, 14 enero, 1917.

3 De "Yo soy aquél que ayer no más decía", de *Cantos de vida y esperanza* (1905), en Rubén Darío, *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. (Madrid: Aguilar, 1952), p. 690.

4 "Nuestros reportajes", cit. núm. 2, supra.

5 *Ibid.*

6 "El Conde de Lemos y Máximo Fortis. Cartas cruzadas con motivo de la aparición de *El caballero Carmelo*", *Studium*, Lima, núm. 7, marzo, 1921, pp. 222-223.

7 *Las voces múltiples* (Lima: Librería francesa científica de E. Rosay, 1916), p. 200. ("Tristitia".)

8 "El hermano ausente en la cena de Pascua", en *Balnearios*, Lima, núm. 229, 24 octubre, 1915, y en *Voces múltiples*, pp. 221-222.

9 *Voces múltiples*, p. 202. ("Nocturno".)

10 "Abraham Valdelomar triunfa en Trujillo", *Balnearios*, Lima, núm. 364, 26 mayo, 1918.

11 "El Conde de Lemos y Máximo Fortis", (cit. núm. 6, supra), 223.

12 Alberto Tauro, "*Colónida* en el modernismo peruano", y "Bibliografía de *Colónida*", *Revista Iberoamericana*, México, I, (1939), 1, 77-82, y 3, 461-467, respectivamente; y en *Letras*, Lima, núm. 15, primer cuatrimestre 1940, 81-91. Del "movimiento colónida" escribió José Carlos Mariátegui, por ejemplo, en "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y el arte", *Mundial*, Lima, núm. 286, 4 diciembre, 1925, y también en su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, (Lima: Editorial Amauta, 1928), 264 pp., etc. Esta o parecidas expresiones han empleado muchos críticos e historiadores de la literatura peruana.

13 Ventura García Calderón, *La literatura peruana (1535-1934)*. (New York-París: Extrait de la *Revue Hispanique*, Tome XXXI, 1914), 91 pp.

XUM

14 Federico More, "La hora undécima del señor don Ventura García Calderón", *Colónida*, Lima, núm. 2, 1º febrero, 1916, 35.

15 Según nota en la contraportada de *Cultura*, Lima, núm. 1, junio, 1915.

16 Alberto Tauro, "*Contemporáneos* y *Cultura*, dos revistas de la generación modernista", *Letras*, Lima, núm. 9, primer cuatrimestre 1938, 134-155. Re. Gálvez v. n. 1, supra.

17 *Las voces múltiples*, (Lima: Librería francesa científica de E. Rosay, 1916), 249-IV pp. Contiene poemas de Pablo Abril y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, Abraham Valdelomar y Félix del Valle.

18 *Voces múltiples*, p. 30, ("Los crepúsculos del amor, V").

19 *Voces múltiples*, pp. 130-131, ("Después de su desdén y de mi sueño").

20 *Voces múltiples*, p. 78, ("París sonríe"). Fechado en "Barcelona, 1915", este poema había aparecido también en *Variedades*, Lima, núm. 410, 8 enero, 1916.

21 *Balnearios*, Lima, núm. 109, 10 noviembre, 1912.

22 *Balnearios*, Lima, núm. 145, 20 julio, 1913, y núm. 146, 27 julio, 1913.

23 "Los cisnes negros", *Balnearios*, Lima, núm. 176-177, 1º marzo, 1914; "De un amor que se fué...", *Balnearios*, núm. 224, 19 septiembre, 1915, y *Lulú*, Lima, núm. 43, 18 mayo, 1916, p. 17; "La tarde es una ojera...", *Balnearios*, núm. 234, 28 noviembre, 1915.

24 *Balnearios*, Lima, núm. 158, 19 octubre, 1913.

25 *Ariel*, Arequipa, núm. 2, 4 enero, 1916; *Balnearios*, Lima, núm. 247, 27 febrero, 1916; *Lulú*, Lima, núm. 45, 1º junio, 1916.

26 "Tierra de Chiclayo...", *Balnearios*, Lima, núm. 208, 30 mayo, 1915; "Igual desde los tiempos...", *Balnearios*, núm. 242, 23 enero, 1916; "El poeta canta...", *Balnearios*, núm. 280, 15 octubre, 1916.

27 Estuardo Núñez, "Semblanzas — Juan Parra del Riego, poeta de América", *IPNA* [Instituto Peruano-Norte-Americano], Lima, II, núm. 4, 1945, pp. 42-46.

28 Juan Parra del Riego, *Poesía*. (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943), pp. 180-182. Con indicación de haber sido publicado el poema en *Calibán*, Montevideo, mayo, 1922.

29 Henri de Montherlant, *Première Olympique: Le Paradis à l'ombre des epées*, (Paris: B. Grasset, 1924), 190 pp.; *Deuxième Olympique: Les onze devant la porte dorée*, (Paris: B. Grasset, 1924), 244 pp.; *Les Bestiaires*, (Paris: B. Grasset, 1926), 298 pp.

XUM

30 Parra, *Poesía*, p. 46.

31 *Ibid.*, p. 182.

32 Juan Parra del Riego, *Prosa*, (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943), pp. 211-212. Carta de Parra a Bernardo Canal Feijoo, algo anterior al 24 de junio de 1918.

33 Francisco Mostajo, *El modernismo y el americanismo* [con *Los modernistas peruanos*]. (Arequipa: Imprenta de la Revista del Sur, 1896), p. 52.

34 Augusto Renato Morales de Rivera, *Cirrus (Poesías)*, prólogo de Francisco Mostajo (Arequipa, 1909), 43 pp. Hace unos años apareció otro libro con su obra poética bajo el título de *Sus versos, Recopilación póstuma*, (Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1940), 133 pp.

35 "Evangelio democrático", *Colónida*, Lima, núm. 3, 1° marzo, 1916, pp. 28-35, y núm. 4, 1° mayo, 1916, pp. 15-17; *Jornada heroica, Trompetería en tono mayor al Dos de Mayo, Poema*, (Arequipa: Editorial Quiroz, 1916), 54 pp.

36 V., por ejemplo, *Cultura*, Lima, núm. 1, junio, 1915.

37 César A. Rodríguez, *La torre de las paradojas*, (Buenos Aires: Editorial Nuestra América, 1926), 176 pp.

38 *Balnearios*, Lima, núm. 227, 10 octubre, 1915.

39 *Colónida*, Lima, núm. 2, 1° febrero, 1916, pp. 20-21.

40 V. Augusto Aguirre Morales, "Literatos jóvenes de Arequipa", *Colónida*, Lima, núm. 2, 1° febrero, 1916, pp. 16-19; Emilio Romero, "La vida literaria en el Sur del Perú", *Mundial*, Lima, núm. extraordinario, 9 diciembre, 1924; Emilio Romero, "Recuerdos literarios", *La Sierra*, Lima, núm. 24, diciembre, 1928, pp. 10-12. El doctor Vladimiro Bermejo, profesor y bibliotecario de la Universidad Nacional de San Agustín, a mi paso por Arequipa (1952), tuvo la gentileza de comunicarme unas notas suyas, inéditas, que me han permitido confirmar o rectificar algunos datos de los artículos referidos.

41 Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas*, (Arequipa: Tipografía Quiroz Hermanos, 1916), prólogo de Miguel Angel Urquieta, pp. XXVIII y XXI.

42 Hidalgo, *Arenga*, p. 39, ("Reino interior").

43 Hidalgo, *Arenga*, pp. 29-35, ("Canto a la guerra"). Más tarde ha escrito: "Soy antiguerrero. Pero lo peor de la guerra es que aniquila la razón. El corazón vence al cerebro, indefectiblemente. En la conflagración de 1914 fuí germanófilo sólo porque, siendo adolescente, me fascinó la belleza de la fuerza. Mas si hubiese una nueva guerra y la justicia no estuviera del lado de Alemania, sería nuevamente germanófilo." (*Diario de mi sentimiento*,

1922-1936. [Buenos Aires: Edición Privada, Talleres Gráficos Excélsior, 1937], p. 345).

44 Hidalgo, *Arenga,* pp. 39-40, (De "Reino interior").

45 Hidalgo, *Arenga,* p. XXVI, (del prólogo de Urquieta). A título de curiosidad y como ejemplo de esa temprana auto-apreciación de Hidalgo transcribo la siguiente dedicatoria autógrafa suya que figura en un ejemplar de la *Arenga* (1916), existente en la Biblioteca Nacional de Lima (Signatura: 869.58 — H63A81): "A usted Miguel Anjel Urquieta, mi buen amigo, mi querido hermano, le ofrendo este libro con el afecto mas cordial i la mas franca admiración. / Venidos los dos, mas o menos al mismo tiempo, a luchar en los campos del Talento contra los mediocres i los malos, estamos unidos por el mismo esfuerzo, por el mismo ideal. Nadie se atreverá a dudar de nuestra llegada. El triunfo de nuestro jenio es el Porvenir quien tendrá que confirmarlo. / I a modo de profecía de ese mañana que ansioso espero, hai le envío, con un robusto apretón de manos, mi aplauso fervoroso i mi augurio entusiasta; i como prueba de cariño i gratitud, le entrego, en altivo arranque de sinceridad, lo mas valioso que hai en mí: el Corazón. / Alberto Hidalgo. / En 5 de set. de 1916."

46 Alberto Hidalgo, *Panoplia lírica,* (Lima: Imprenta Víctor Fajardo, 1917), 188 pp.

47 Clemente Palma, "Notas de arte y letras", *Variedades,* Lima, núm. 454, 11 noviembre, 1916.

48 Hidalgo, *Panoplia,* pp. 95-99, ("La nueva poesía. Mánifiesto").

49 Hidalgo, *Panoplia,* pp. 111-115, ("Oda al automóvil").

50 "Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è piu bello della Vittoria di Samotracia", punto 4 de los once sentados por F. T. Marinetti en su manifiesto de 1909. Citado por Giuseppe d'Arrigo, *Il poeta futurista Marinétti, Sintesi della vita e dell'azione,* (Roma: Edizioni della Lupa, 1937), p. 23.

51 Alberto Hidalgo, *Las voces de colores,* (Arequipa, 1918), p. xv.

52 Alberto Hidalgo, *Joyería, (Poemas escogidos).* (Buenos Aires: Virtus, 1919), 133 pp. [Contiene una selección de *Panoplia lírica* y de *Las voces de colores* y una nueva serie de poemas titulada: "La sombra de Hércules"].

53 Para su opinión sobre la democracia, en esos años, v. su *Jardín zoológico,* (Arequipa: Tipografía Quiroz Perea, 1919), núm. 26, pp. 252-253.

54 Hidalgo, *Jardín zoológico,* núm. 34, p. 255.

55 V. *Hombres y bestias, Bocetos críticos.* (Arequipa, 1918), 211 pp.: *Jardín zoológico,* (Arequipa: Tipografía Quiroz Perea, 1919), 308 pp.; *Muer-*

XUM

tos, heridos y contusos, (Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1920), 160 p.; *España no existe,* (Buenos Aires, 1921), 155 pp.; passim.

56 Hidalgo, *Voces,* p. XVII.

57 Hidalgo, *Voces,* pp. 89-90.

58 Hidalgo, *Joyería,* p. 119.

59 Emilio Romero, "La vida literaria", cit. núm. 40, supra.

60 Por ejemplo, Hidalgo comienza a imprimir poemas en *Balnearios,* de Lima, a partir del núm. 225, de 26 septiembre, 1915 ("Autorretrato", "Yanta aldeana"), mientras que la primera aparición de Guillén en la misma revista ocurre sólo en el núm. 347, de 27 enero, 1918 ("La emoción musical").

61 Alberto Guillén, *Prometeo,* (Arequipa: Tipografía Quiroz Perea, 1918, p. VII, "Pórtico" por Alberto Hidalgo.

62 Guillén, *Prometeo,* pp. XIX-XX.

63 V. Alberto Hidalgo, *Diario de mi sentimiento,* p. 110; y S. R. [Salvador Reyes], "15 minutos con Alberto Guillén", *Letras,* Santiago de Chile, febrero-marzo, 1929.

64 Guillén, *Prometeo,* p. 34.

65 Guillén, *Prometeo,* p. 88. Eco del "I celebrate myself, and sing myself", whitmaniano. (Walt Whitman, *Leaves of Grass* [1855], ed. Emery Halloway. [New York: Doubleday, 1924], p. 24).

66 Guillén, *Prometeo,* p. 93.

67 Darío, *Poesías completas,* ed. Méndez Plancarte, pp. 820 y 595.

68 Alberto Guillén, *Deucalión.* (Lima: F. E. Rosay, 1920), pp. 5-6.

69 Guillén, *Deucalión,* p. 142.

70 Alberto Guillén, *Laureles.* (Imprenta Lucero, 1925), 87 pp. sin numerar.

71 Alberto Guillén, *La linterna de Diógenes.* (Madrid: Editorial América, 1921), 269 pp.; 2ª ed., aumentada. (Madrid: La Aurora Literaria, 1923), 404 pp.; *El libro de la democracia criolla.* (Lima: Imprenta Lux, 1924), 119 pp.

72 Raúl Porras Barrenechea, "Alberto Guillén y su libro *Deucalión*", *Mundial,* Lima, núm. 39, 21 enero, 1921.

73 Guillén, *Libro de la democracia criolla,* pp. 13, 32, et passim.

74 Hidalgo, *Arenga,* p. 40; *Jardín zoológico,* p. 255.

75 Hidalgo, *Diario de mi sentimiento*, p. 177.

76 Vicente Alejandro Hernández, "Versos dichos por su autor en la velada que se organizara en honor de la 'Brigada de Boy Scouts del Barranco' que excursionó a la ciudad de Trujillo y que se realizó en el Cine-Idea, en la noche del 9 de agosto de 1916", *Balnearios*, Lima, núm. 289, 17 diciembre, 1916.

77 Juan Parra del Riego, " 'La Bohemia' de Trujillo", *Balnearios*, Lima, núm. 281, 22 octubre, 1916. Sobre los grupos literarios de Trujillo, ver también: Antenor Orrego, "Prólogo" a César Vallejo, *Trilce*. (Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922), p. XI; Antenor Orrego, "Panorama intelectual de Trujillo", *La Sierra*, Lima, núms. 13-14, enero-febrero, 1928, pp. 26-28; Abraham Arias Larreta, "Panorama de la literatura peruana", *Revista Iberoamericana*, México, XIV, 27, 15 junio, 1948, 103; André Coyné, "Apuntes biográficos de César Vallejo", *Mar del Sur*, Lima, núm. 8, noviembre-diciembre, 1949, p. 55.

78 Alcides Spelucín, *El libro de la nave dorada* (*Poemas*), (Trujillo: Ed. El Norte, 1926), p. 145.

79 Parra, " 'La Bohemia' de Trujillo", cit. núm. 77. "Hablando con el señor Valdelomar. Sus impresiones de Trujillo. La ciudad colonial y la ciudad moderna. Su jira por el Norte. El desarrollo artístico local. Réproducción de un reportaje que le fué hecho en *La Reforma*, de Trujillo", *Balnearios*, Lima, núm. 364, 26 mayo, 1918.

80 Ciro Alegría, "El César Vallejo que yo conocí", *Cuadernos americanos*, México, III, 6, noviembre-diciembre, 1944, p. 177.

81 César Vallejo, *Los heraldos negros*, (Lima, 1918), pp. 15-16, ("Nochebuena"); Darío, *Poesías completas*, ed. Méndez Plancarte, pp. 597-599, ("Era un aire suave" [1893]), pp. 645-646, ("Sinfonía en gris mayor [1891]; y Théophile Gautier, *Emaux et Camées* (1852), ed. Jacques Madeline (Paris: Hachette, 1927), pp. 25-27, ("Symphonie en blanc majeur").

82 Como muestras de esa admiración v. por ejemplo, el poema "Retablo", en *Heraldos*, pp. 119-120, o el artículo "Estado de la literatura española", en *Favorables París, poema*, París, núm. 1, julio, 1926, pp. 6-7, en el que aparece la frase: "la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Rubén Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta y de esta otra, la juventud sabrá lo que ha de responder."

83 Vallejo, *Heraldos*, pp. 7-8, ("Deshojación sagrada"); Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, (Madrid: Aguilar, 1948), p. 214, ("Himno a la luna") y p. 284 ("El sol de medianoche").

84 Parra, " 'La Bohemia' de Trujillo", cit.

XUM

85 V. Jorge Bassadre, "Un poeta peruano", *La Sierra*, Lima, núms. 13-14, 1928, pp. 30 y 32; José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), 2ª ed. (Lima: Biblioteca Amauta, 1942), p. 241; Alcides Spelucín, "trayectoria literaria de César Vallejo", *Presente*, Lima, núm. 3, 2º semestre 1931, p. 9, etc., y especialmente, el detallado estudio de esa influencia realizado por André Coyné en "L'oeuvre poétique de César Vallejo" (1950), tesis inédita de la Universidad de París.

86 "Nocturno" de Abraham Valdelomar en *Las voces múltiples*, p. 202; y "Terceto autóctono, III", de Vallejo, en *Heraldos*, p. 73.

87 Vallejo, *Heraldos*, pp. 64 y 65, ("Nostalgias imperiales, I" y "III").

88 Vallejo, *Heraldos*, p. 138.

89 Vallejo, *Heraldos*, pp. 144 y 148, ("Los pasos lejanos" y "Enereida").

90 Vallejo, *Heraldos*, pp. 3-4.

91 Vallejo, *Heraldos*, p. 123, ("Los dados eternos"). Compárese el concepto que Vallejo tenía de la irracionalidad de la vida y de la indiferencia del Creador con el apóstrofe de Hardy: "O Loveless, Hateless! / past the sense / of kindly eyed benevolence, / to what tune danceth this Immense?" (Thomas Hardy, *The Dynasts* [1908], 2d. ed., vol. 3. [London: Macmillan & Co., 1910], p. 353).

92 Vallejo, *Heraldos*, p. 112, ("La cena miserable").

93 Vallejo, *Heraldos*, p. 124, ("Los dados eternos").

94 Vallejo, *Heraldos*, p. 100, ("El pan nuestro").

95 *Ibid.*

96 Vallejo, *Heraldos*, pp. 91-92, ("Agape").

97 Federico Bolaños, *Atalaya*. (Lima: Imprenta Berrios, 1922), p. 23, ("El lirio") y p. 49 ("Apóstrofe a la Raza").

98 José Chioino, *Flores artificiales*. (Lima: Editora E. R. Villarán, 1921), p. 7.

99 Daniel Ruzo, *Así ha cantado la Naturaleza*. (Lima: La Opinión Nacional, 1920), p. 161.

100 J. Mario Chávez, *Alma*. (Arequipa: Edición del autor, 1922), p. 38, ("Aurora") y p. 44 ("Preludio".)

101 Luis Zanatta, *Sueños de pubertad, poesías*. (Lima: Imprenta E. Z. Casanova, 1918), p. VI.

XUM

102 Ernesto More, *Hesperos* y *"El día de los buhos" con música de Gonzalo More.* (Lima, 1918), xx-103 pp.

103 Luis Berninsone, *Walpurgicas, poemas.* (Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1917), p. 1.

104 V. Re. de la núm. 1, supra.

La procacidad de Ricardo Palma

Se sabe que Ricardo Palma renunció en 1912 a la dirección de la Biblioteca Nacional de Lima. En el mismo decreto en que aceptaba esa renuncia, el gobierno nombró como reemplazante a Manuel González Prada. En su deplorable *Nota informativa acerca de la Biblioteca*, Lima, 1912, González Prada acusó a Palma (pp. 15-22) de ensuciar los márgenes de los libros con "juicios no muy benévolos... falsedades... desfogues personales y hasta cacografías". Y para dar una idea, González Prada transcribe "algunas de las mil anotaciones", excusándose por la "incultura o grosería" de esas frases. Las apostillas son, nos asegura, de puño y letra de Palma. No lo negó Palma al contestar con sus *Apuntes para la historia de la Biblioteca de Lima*, Lima, 1912.

No reproduciremos esas indecencias. Sólo quisiéramos llamar la atención de los estudiosos sobre un aspecto de la creación artística de las *Tradiciones peruanas*. Por ejemplo, al margen de un alegato contra el virrey Amat por seducción de una mujer, Palma borronea un comentario obsceno. El carácter de ese Virrey pasa a muchas "tradiciones", pero Palma se limpia entonces la boca y habla sin procacidad: "licencioso en sus costumbres, escandalizó bastante al país con sus aventuras amorosas" es todo lo que se atreve a decir en "Rudamente, pulidamente, mañosamente". Pero la obscenidad seguía manando de Palma, en la conversación con los amigos, y fué a parar a un libro curiosísimo, del que pasamos a dar noticia.

En la biblioteca de Duke University (Durham, North Carolina), hemos leído unas traducciones inéditas de Ricardo Palma. Que sepamos, nadie las ha descrito. Tampoco figuran en las bibliografías corrientes.

XUM

Es un volumen de cincuenta y una páginas dactilografiadas. Ni una palabra manuscrita, ni una firma.

En la cubierta: *Tradiciones en salsa verde* por Ricardo Palma. Lima, 1901.

En la primera página hay una nota: "Estas tradiciones están inéditas y han sido copiadas del manuscrito original de don Ricardo Palma, del cual no existe, según tengo entendido, más que un solo ejemplar; éste lo posee el señor Carlos E. Basadre". El anónimo autor de esta nota sólo indica lugar y fecha: Lima, 1905.

En la segunda página hay una dedicatoria a don Carlos Basadre: "Sabe usted, mi querido Carlos, que estas hojitas no están destinadas para la publicidad y que son muy pocos los que, en la intimidad de amigo a amigo, las conocen. Alguna vez me reveló usted el deseo de tener una copia de ellas y no sabiendo qué agasajo le sería grato hoy, día de su cumpleaños, le mando mis *Tradiciones en salsa verde*, confiando en que tendrá usted la discreción de no consentir que sean leídas por gente mojigata, que se escandaliza no con las acciones malas sino con las palabras crudas. La moral no reside en la epidermis. Mil cordialidades. Su viejo amigo, El Tradicionalista. Lima. Febrero de 1904".

El índice: Nota (i); Dedicatoria (ii); Un desmemoriado (8); La consigna de Lara (11); Tajo o Tejo (14); El clavel disciplinado (16); Un calembourg (20); Otra improvisación del ciego de la Merced (23); La cosa de mujer (24); Fatuidad humana (27); De buena a bueno (31); Los inocentones (33); El lechero del convento (35); Pato con arroz (39); La moza del Gobierno (42); Matrícula de colegio (46); La cena del capitán (49); La misa a escape (51).

Palma, pues, preparó su manuscrito en 1901, lo regaló a Basadre en 1904 y alguien lo dactilografió en 1905. ¿Cómo llegó esta copia a Duke University? Mr. Thomas M. Simkins Jr., encargado de la sala de libros raros, nos informa que todo lo que se sabe es que fué comprada por la Universidad a Ferreyros, junto con una colección de manuscritos (*Ferreyros' Peruvian Collection*), el 16 de julio de 1929, a recomendación del profesor Rippy.

No dudamos que estas *Tradiciones en salsa verde* sean auténticas. La vis cómica, la estructura de cada relato y, sobre todo, la actitud ante la lengua son típicas de Palma. Que la fecha 1901 sea

también auténtica no hay por qué dudarlo. En la primera tradición se dice: "Este parágrafo lo escribo para lectores del siglo XX..."

Para esa fecha Palma había escrito las seis series de *Tradiciones peruanas* (1872-1883), a las que siguieron las de *Ropa vieja* (1889), *Ropa apolillada* (1891) y los dos tomitos titulados *Cachivaches* y *Tradiciones y artículos históricos* (1899-1900). Todavía escribirá más: en 1911 se está imprimiendo en Barcelona su *Apéndice a mis últimas tradiciones*. Pero es muy significativo que en 1900 Palma declarara: "He dicho adiós a la literatura". Las *Tradiciones en salsa verde*, pues, fueron escritas inmediatamente después de ese adiós. Qué le ocurrieron a sus tradiciones cuando Palma se despidió de la literatura es lo que quisiéramos comentar.

En muchas de sus *Tradiciones peruanas* había bordeado Palma lo picaresco, pero sin caer en la pornografía. Aun la salacidad del pueblo solía evaporarla en nubes literarias. Ahora, al renunciar a la literatura, el arroyo queda arroyo; y el anciano se hunde en la pornografía como un niño que chapalea en el fango. Ninguna de las *Tradiciones en salsa verde* es artísticamente valiosa. Aun las mejores —"La cena del capitán", "Fatuidad humana"— son más bien chistes verdes. Otras repugnan por la grosería sexual, como "Matrícula de colegio" o "La consigna de Lara". La mayoría de ellas están construídas sobre meros juegos de palabrotas o con viles anécdotas. Sus héroes son de monstruosa anatomía: sólo existen de la cintura para abajo. Su fisiología no es más complicada que la del perro.

Es posible que, de oírlas contar al mismo Palma o a otro buen conversador, saludáramos a carcajadas cualquiera de estas tradiciones. Leídas, disgustan. ¿En qué consiste este no poder triunfar a la vez, con la misma vena soez, en la literatura y en la conversación? Tal vez una sociología de los sentidos de la vista y del oído nos aclarara el conflicto entre lengua escrita y lengua oral, entre el cuento sucio que Boccaccio escribe en el *Decamerone* y el cuento inmundo que el mismo Boccaccio debió de decir y no se atrevió a escribir. Porque siempre ha habido excelentes especímenes de literatura sucia. Pero cuando la suciedad ha llegado a esa altura de excelencia es porque ya era normal que las bocas de todo el mundo la llevara. La literatura es relativamente pudorosa. Nos invita a ingresar en una sociedad responsable, abierta, pública, permanente, seria. Es incompatible, pues, con el cuento obsceno, que nace de

XUM

una actitud antisocial y circula en un grupo que se reúne ocasionalmente. Desde el café, la plaza, el camarote, la esquina, el velatorio o el mingitorio unos habladores disparan agresivos sonidos contra las normas del buen gusto. Para ellos la mala palabra, la mala intención son esenciales. Las exhiben desnudas porque en su desnudez está la gracia. Todo el interés del auditorio se desborda hacia la anhelada indecencia. Mencionarla u oirla mencionada es una liberación de represiones morales, un desafío al tabú, una descarga de malicias, una creación, a veces poética, en el medio vivo e inmediato del acento, la mirada y la mímica. Así, el cuento verde liga a los hombres íntimamente, como en una masonería secreta. Al pan, pan y al vino, vino. Andar con vueltas sería sobresaltar al grupo con la sospecha de que uno de los miembros no merece la confianza, de que un espía o un testigo desleal se ha deslizado en la reunión. Cada asociado tiene que probar su solidaridad con el chiste festejándolo a risotadas, a palmadas sobre el muslo, a gritos de "¡muy bueno, muy bueno, che!" O, más delicadamente, superándolo con otro. Son cómplices y, a pesar de sus indiscreciones para con las bajezas humanas, ejercitan la virtud de la discreción para guardar sus chistes en la esfera de la voz. Si alguien ajeno al rito escatológico y sicalíptico irrumpiera de pronto, callarían todos, desviarían la conversación, a menos que tuvieran buenas razones para incorporar al recién llegado. Es la discreción característica de las camarillas clandestinas. La asociación secreta de los druidas de las Galias prohibía que se escribieran sus cantos: cada druida debía aprenderlos de memoria y transmitirlos oralmente. Del mismo modo los chistosos de la pornografía no fijan por escrito su repertorio: lo enriquecen en una jerga oral. Se sienten más hombres si el trato personal es la única fuente del aprendizaje.

Ricardo Palma cometió una traición a esos hombres: la traición de pasarse de un género oral a otro escrito y de revelar el secreto de un culto. La inmoralidad de esta traición, no la inmoralidad de contar los pelos y señales del sexo, es lo que choca en sus *Tradiciones en salsa verde*.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT,
Ann Arbor, Michigan.

Infancia, niñez y adolescencia, en la obra de Horacio Quiroga[1]

Todo el mundo sabe que Horacio Quiroga escribe sobre grandes temas de la vida —amor, locura, muerte—. Todos saben que escribe a veces dentro de las dimensiones ordinarias de la vida de todos los días y otras veces deja volar su fantasía entre los sueños de la imaginación. Pero no todos se dan cuenta de que cualquiera que sea su manera hay grandes posibilidades de que emplee a la gente menuda o a la juventud para dar mayor efecto al trabajo, mayor importancia al sentido afectivo de su obra, más relieve al problema estudiado.

Naturalmente al lector casual no le llama la atención la frecuencia con que Quiroga emplea a los niños, para lograr los efectos que desea; pero esto le salta a la vista a quien lee la obra entera del maestro. En cuarenta escritos, por lo menos, figuran jóvenes de varias edades. Aquí nos proponemos estudiar el papel que desempeñan.[2]

Primero debemos decir que cuando Quiroga se refiere a los niños lo hace con conocimiento de causa. Era padre de familia[3] y, por más señas, de aquellos que tienen que ocuparse de sus hijos. Y no sólo tenía que ocuparse de ellos sino que quería hacerlo. Consideraba la educación de sus hijos como algo especial del padre. Aquí y allá en sus obras se leen pequeños párrafos, pequeñas frases, que indican la fraternidad de Quiroga con los que hemos andado por el camino del "más grande encanto conyugal."[4]

Metámonos ya en harina, como dijo el autor de *El sombrero de tres picos*, siguiendo paso a paso a los hijos espirituales de don Horacio, mientras recorren las varias etapas de la juventud.

XUM

No habla mucho Quiroga de los peligros del parto y esto me extraña, dadas las posibilidades dramáticas del asunto y las ideas muy fijas que tenía, al menos al principio, acerca de este momento de la vida humana. ¡Qué cosa más natural el fenómeno! Una manifestación de la naturaleza que no debiera preocupar a nadie. Absurdo todo eso de médicos, parteras, enfermeras, hospitales, etc. ¿Quién habla de peligros? Y así en efecto vemos que el primer hijo de Quiroga nace —según los deseos del padre— en Misiones y sin la ayuda de esa gente molesta que suele ocuparse de tales cosas. Pero que Quiroga sufrió momentos de duda se puede asegurar, y que el fenómeno "perfectamente natural" no resultó tan fácil como se lo había imaginado, se adivina por el hecho de que su mujer se trasladó a la ciudad antes de que naciera el segundo hijo. Tal vez recuerde Quiroga su propio estado, al escribir en uno de los cuentos "El chico nace... y se duerme, mientras el padre, más cansado que la abuela, la tía y la partera juntas..." (*El machito*, XII). Cualesquiera que hayan sido sus experiencias personales, el hecho es que Quiroga menciona poco el parto, como ya indicamos. En el *Corto poema de María Angélica* (VI), se hace referencia a un aborto y en la novela *Pasado amor* Quiroga refiere la muerte de sobreparto de la mujer de Morán, el protagonista, en condiciones semejantes a las del nacimiento del primer hijo suyo. Para el argumento de la historia el hecho no tiene mayor importancia, pero como Quiroga es, él mismo, el Morán de la novela, la cosa no carece de interés. Muestra un aspecto interesante de la obra de Quiroga, es decir, el público examen de conciencia a que se somete muchas veces. Aquí parece sufrir Quiroga de un complejo de culpabilidad y revela que había pensado mucho en los peligros a que expuso a su mujer.

De los *infants*, como se dice en inglés para indicar a los muy pequeños que no andan, ni hablan, ni piensan, Quiroga habla un poquito más, dándoles el papel que les corresponde en la literatura. No hay drama interior aquí y el único interés que tienen estos chiquitos para el escritor es el efecto que producen en los mayores y tal cual referencia a uno de los grandes misterios de nuestra vida: el sufrimiento de los inocentes. Veamos unos cuantos relatos de este grupo. Como miembro de la gran confraternidad de los padres de familia, escribe Quiroga en dos o tres. Y hay que ser un miembro así, para sentir a fondo la verdad de los cuentos. El padre de fa-

XUM

milia sufre no en proporción a la gravedad absoluta del caso que afecta a su hijo sino en proporción al amor que siente por él. Esto lo comprendió Quiroga perfectamente y lo demuestra de una manera poco seria, en varios relatos.

Así en el que se llama *Cuento para novios* (v): "¿Qué fué todo, en fin? Un pequeño detalle de la felicidad doméstica; pero cualquiera hubiera creído que era una erupción volcánica." El detalle seguramente parece inocente: "... el chico de los Gaztambide lloraba." Como huésped en la casa, el autor observa a Gaztambide y su mujer que acaban de pasar una *nuit blanche*. Fríos, cansados, exhaustos ven al huésped con "una mirada infinitamente tierna y compasiva ..." ¿Cuál es la explicación del estado de los padres y de la mirada que dirigen al huésped? Han cometido los esposos la falta mayúscula de dejar dormir al niño a la oración. Habla Quiroga, el *pater familias*, "Ahora bien: la primera indicación que una madre avezada hace a su joven amiga es esta: 'Sobre todo no lo deje dormir a la oración. Le dará, si no, una noche imposible." A la una se despierta el niño de los Gaztambide absolutamente sin ganas de dormir. ¿Qué remedio? "No ignoraban los Gaztambide que lo único sensato en estos casos es levantarse y pasear al chico una hora." Pero ¿con mucho sueño? ¿Con tanto frío? Cualquier otra cosa es preferible. ¿Mover el coche-cuna? ¿Cantar? "Lo fundamentalmente vicioso del sistema es que el niño lloraba simplemente porque no tenía sueño." Pero pasemos a la etapa próxima y lógica. No pudiendo dormir, el buen Gaztambide se pone a analizar el caso. ¿Quién tiene la culpa? La mujer, naturalmente. No hay mal que por mujer no venga y así lo explica Gaztambide a su mitad. Lágrimas. Pobre papá. "—¡Qué noche! —se dijo desalentado—. Por suerte, no ha de faltar mucho ya." Pero ¿qué descubre después de levantarse para ver el reloj del comedor? "Eran apenas las dos." Recriminaciones. "Sí, ya sé que estás harto de mí ..." Lágrimas. Sollozos. Imposible leer. Por fin duerme el niño. "—¿Falta mucho? —No, va a amanecer ... Aprovecha ahora. —No tengo sueño ..., no podría." Y quebrado él, muerta de inercia ella, es como encuentra el huésped al matrimonio cuando "pensando en mi candor de soltero extrañado por el motivo de la terrible noche, acababa de mirarme con infinita ternura." ¿Cómo explicar el caso a un pobre diablo sin hijos?

XUM

Si he entrado en tantos detalles al examinar este cuento es para indicar una manera de Quiroga que es tan deliciosa como son poderosas u horribles o profundas otras. Verdaderamente qué "erupción volcánica" ha hecho Quiroga de tan poca cosa como la falta de sueño de un niño.

En *El machito* (XII) vemos un problema paternal semejante. Otra vez se trata de un padre frente a una circunstancia no comprendida en toda su gravedad hasta después de nacido el hijo. "... concluído el peligro y excluída toda inquietud, surge de repente una verdad franca, lisa y evidente que los padres no habían sospechado siquiera: que los chicos efectivamente gritan y rabian." El "machito" en cuestión no pierde tiempo en declarar a los cuatro vientos su horario. "... concluída la teta, el machito dormía cinco minutos, lloraba diez, gritaba cuarenta, y rabiaba de nuevo diez, hasta que se dormía de fatiga otros cinco minutos." Sólo los que no hayan conocido *les quinze joies de mariage* creerán que sólo es literatura lo que dice Quiroga después: "Estas situaciones... tienen el singular privilegio de provocar en el padre dos deseos fulminantes: el de arrojar el machito por la ventana, y tras él cuanto dista menos de un metro de sus brazos; y el de hundirse bajo tierra para preguntarse hasta el fin de los siglos cómo pudo ser tan inmensamente estúpido para haber deseado aquello." Menos mal que el niño duerme por la noche y que el padre no tiene que estar en casa durante el día. Pero llega la Semana Santa y le dan a papá licencia por toda una semana. ¡Qué horror! "En vano su mujer hacía lo posible para echarlo de casa. El, con la absurda terquedad de todos los padres, se empeñaba en quedarse a sufrir, y hacer, desde luego, sufrir a los demás." Por fin el hombre apela a los recursos de *homo sapiens* e inventa un monstruo de zinc que disfrazado de mujer y calentado por dentro con tubos de agua caliente hace las veces del pecho de la madre "... y si es verdad que... los padres, en silenciosas cuclillas detrás del sillón, tienen que balancear constantemente la máquina, el chico no llora, y es éste un triunfo que únicamente pueden apreciar los padres cuya esperanza de loca felicidad fué tener un machito rabioso."

Esta manera literalmente *familiar* de escribir no es, por supuesto, la más común en Quiroga y no nos sorprende encontrar que aun tratándose de los niños más pequeños aparece el tema trági-

XUM

co de la vida. Así es que en el cuento titulado *La reina italiana* (IV) la hija de Kean es atacada horriblemente por un enjambre de abejas mientras se queda acostada en la cuna. "No había allí sino un cuerpecillo de bebé con una monstruosa bola de carne por cara, en que boca, nariz y ojos desaparecían en una vejiga lívida." Afortunadamente le salvan la vida a la pequeña, pero cuando por fin se recogen las abejas furiosas:

> Kean se estremeció entonces libremente. Lo que había querido decir a su mujer es que posiblemente los ojos de la criatura estaban tocados...
>
> La sombra crecía; y en la súbita frescura Kean, sacándose el sombrero con el velo, arrojó en un brusco suspiro crepuscular la fúnebre opresión de toda esa tarde que se llevaba, en gigante pesadilla de abejas, la vida de su caballo y la belleza de su hija.

Aparecen niños de pecho también en *Los cementerios belgas* (IV). Este cuento es casi único en la obra de Quiroga. Como ha dicho John Crow: "Por primera y única vez en su vida de escritor presenta algo de un definido e inminente significado *social*." [5]

El relato es de los más terribles que ha escrito Quiroga. Es una protesta violenta contra la brutalidad de la guerra, crimen contra Dios y el hombre. La escena ocurre en Bélgica durante la primera guerra mundial. Pasa por una de las carreteras del país una columna de fugitivos. Todos sufren, pero especialmente los niños. "Los pequeños recién salidos del pecho materno, y sin poder tomar una sola gota de leche, sufrían de enteritis desde el primer día."

Seguimos paso a paso esta columna que se detiene sólo para enterrar a los que han muerto desde el último alto. Vemos el terror de las madres que ven acercarse a sus niños el espectro de la muerte, el horror que tienen al ver que no hay nada que darles de comer o de beber. Cunden entre las criaturas las enfermedades, como el fuego en un bosque donde no ha llovido desde hace mucho. Por fin deciden montar a las mujeres y a las criaturas en los pocos caballos que hay, y aquéllas avanzan más rápidamente; pero llega un destacamento de caballería belga con órdenes de requisar todos los caballos disponibles. Y otra vez se ven a pie las mujeres con sus criaturas:

XUM

> Más allá, muy cerca tal vez, estaba la población salvadora, en su felicidad de ropa seca y leche caliente. Pero entre tanto el fúnebre convoy, cementerio ambulante de criaturas de pecho, quedaba desamparado en la carretera sombría y espejeante de agua, bajo la lluvia hostil que iba matando en flor, implacablemente, los retoños salvadores de una nueva Bélgica.

La amargura de este cuento se debe en gran parte al hecho de que las víctimas sean unos niños completamente libres de pecado. El sufrimiento de los grandes no se comprende a veces, pero se aguanta. El sufrimiento de los pequeños ni se comprende ni se aguanta.

Nos toca ahora hablar de los niños en la primera y en la segunda infancia, es decir, de los preadolescentes. Muchísimo se ocupó Quiroga de ellos. Del carácter moral de los niños de la primera infancia no tenía muy alta idea, que digamos, y nos da su opinión en *Las mujercitas* (XII):

> ...de esas personitas no he querido sino recordar el profundo egoísmo, de una profundidad tan clara, ingenua y espantosa, como no se la volverá a hallar jamás en la edad viril. Estoy a mi vez convencido de que los chicos, desprovistos de sus bucles, su gracia y encantos de pequeños monos hermosos y entretenidos, no valen absolutamente nada, y que, por contra, el hombre de moral más desgraciada conserva un exceso de bondad y altruísmo comparado con esas bestiezuelas divertidas que encarnan a un grado exasperado el egoísmo brutal, sin compasión de ninguna especie, inherente a su condición de cachorros... ¡Pero indudablemente! ¡Los quiero mucho! Solamente que yo, en mis hijos, quiero al futuro hombre, y ustedes, las madres, al monito entretenido del momento.

¡Caveat lector! ¡El hombre es algo farsante! Tan poco valen los monitos que no sólo se ocupa Quiroga de la educación seria de los suyos sino que juega con ellos. Tan poco valen los niños que los esparce por todas partes, en sus cuentos. Tan poco valen los pequeños que para ellos especialmente escribe sus famosos *Cuentos de la selva* (*para niños*). Y tan poco le interesan las pequeñas criaturas que vive rodeado no sólo de sus propios hijos sino también de animalitos de todas clases a los que hace hablar en sus cuentos, con tanto amor y tanta ternura que es imposible no fijarse en lo mucho que este hombre deba de haber querido a los pequeños.

Claro que éstos, como los grandes, tienen que sufrir la ley de la vida, y esa ley es la de la presencia de la muerte. La muerte, de importancia capital para cada ser humano, es una obsesión en Quiroga. Por eso no sorprenderá a nadie encontrar en este autor una serie de cuentos donde mueren varios niños, por causas muy distintas las unas de las otras. En todos estos cuentos nos encontramos frente al problema del porqué de estas muertes. En la vida no hay respuesta al problema. En el arte tal vez la hay. El autor quiere dar la idea del sufrimiento y del dolor. ¿Qué cosa más adecuada hay para sugerir un alto grado de dolor que la muerte de un niño querido? Y lo que hace sufrir a los padres no sólo es el hecho consumado sino la posibilidad de que la muerte pueda llegar de cualquier lado, en cualquier momento, sin que la edad ni la inocencia de la víctima tenga nada que ver con ello.

No siempre desarrolla Quiroga el tema de la muerte. A veces sólo se refiere a él. Así hace referencia en el *Corto poema de María Angélica* (VI) a "... la desgraciada muerte de una pequeña amiga de Juana, a quien un carruaje arrolló cuando iba a dar sus primeros exámenes." Esta niña no tiene nada que ver con el argumento. Lo interesante es que se le ocurrió a Quiroga introducir el detalle. En *Pasado amor* encontramos la frase "Perdió de muy pequeña a su madre y a su hermanita en un terremoto." Otra vez lo importante no es el hecho, que no contribuye nada a la historia, sino la alusión a la omnipresencia del peligro que nos rodea a todos.

A veces la muerte del niño es el centro de la acción. En *Los cazadores de ratas* (I), por ejemplo, se trata de una pareja que vive en el campo con un hijo único. El pequeño muere un día, a causa de la mordedura de una serpiente. En *El infierno artificial* (VI) mueren todos los niños de una familia, de resultas del contagio de la difteria. Así es que tenemos desastres de la naturaleza, enfermedad, peligros del campo, etc., como motivos de la muerte de los inocentes niños de estas historias. Pero siendo Quiroga quien es hemos de esperar que introduzca aquí, como en otras partes, lo sobrenatural y la locura. Y así es, en efecto. En el relato *La intervención de los espíritus y la caja de fósforos* (XII) Quiroga discute un caso ya analizado por Maeterlinck.[7] Se trata de una madre que es viuda. Pone todo su amor, toda su fe, se podría decir, en un hijo de cinco años. Pero una voz misteriosa del otro mundo le sugiere que cuanto

XUM

haga será inútil. A pesar de todo, el niño morirá. Obsesión de la madre. El fuego es el peligro. Quita todos los fósforos. 'Vuelve el colchón' dice la voz misteriosa pero no dice *cuando*. La madre tiene que salir del cuarto en aquel momento. Regresa para encontrar al niño quemado, a punto de morir. ¿Por qué no dijo la voz *cuándo* la madre debiera volver el colchón? ¿Por qué prevé el peligro sin dar la alarma? Misterio. Tanto impresionó a Quiroga la idea de esta tragedia que la reconstruye en un cuento que titula *El llamado* (I). Cambia el argumento de esta manera. La madre ha prometido al padre muerto proteger a su niña de los peligros de este mundo. La voz le dice que sus esfuerzos serán inútiles: el fuego matará a la muchacha. Observa toda precaución la madre, pero la niña halla un nuevo juguete, el revólver de su padre. Se pone a jugar con él y sigue el resultado inevitable. Sólo nos queda por dar un detalle. La madre ha reconocido la voz misteriosa. Es la del padre muerto. No nos sorprende que Quiroga imagine que estamos en un sanatorio escuchando el relato de los labios de la madre, internada por ser "un caso de obsesión y de alucinación auditiva como pocas veces se presentan igual."

El último caso que debemos considerar en este grupo de cuentos, que se relaciona con la muerte en la primera infancia, es aquella maravilla de *La gallina degollada* (I). Es una manifestación del gran interés que tenía Quiroga por lo anormal. La muerte llega a una niña de cuatro años, cuando sus hermanos idiotas, habiendo visto degollar una gallina a la criada, resuelven llevar a cabo semejante experiencia ellos mismos, siendo la víctima su hermanita. Se puede imaginar sin dificultad lo que representaba para los padres una niña normal, después del fracaso de sus cuatro hijos locos, y su horror al darse cuenta de lo que ha pasado.

A veces Quiroga consigue sus efectos no con la muerte misma sino con la inminencia de la muerte. Así en *Los fabricantes de carbón* (III) logra hacernos sentir la tensión terrible de dos hombres mayores frente a la grave enfermedad de una chica de cinco años por quien ellos solos responden. La chica sana, pero ellos han estado en presencia de la muerte. Y en *El desierto* (IV) el lector queda horrorizado ante la muerte cierta que espera a unos chicos de cinco y seis años de edad.

XUM

Merece atención especial *El desierto* porque es una de aquellas narraciones en que Quiroga parece hablar de sí mismo. Se trata de Subercasaux (se ve que dentro de ciertos límites éste es Quiroga) que vive solo con sus hijos. Son estos "hechura suya en sentimientos y educación." Muerta la madre, él ha tenido que formarlos y lo ha hecho a su manera. "Las criaturas, en efecto, no temían a la obscuridad, ni a la soledad, ni a nada de lo que constituye el terror de los bebés criados entre las polleras de la madre... No temían a nada, sino a lo que su padre les advertía debían temer...;" Y de tal manera han sido educados que ya no hay peligro. "Conocían perfectamente —como toda criatura libre— el alcance de sus fuerzas, y jamás lo sobrepasaban." Pero esto no ha sido fácil y a veces el padre tiene dudas. "—Un día se me mata un chico —decíase—. Y por el resto de mis días pasaré preguntándome si tenía razón al educarlos así." Subercasaux es compañero de juegos, maestro, amigo de los chicos. Pero he aquí que un día un piquete le trae una infección en un dedo del pie derecho. Al mismo tiempo vienen lluvias increíbles, crecen los ríos y la pequeña familia se ve aislada, sin posibilidades de comunicación con los de afuera. De mal en peor va la infección de Subercasaux. Llegan fiebre, delirio. Y de repente se da cuenta de la verdad horrible de la situación. "¡Pero no tendrán qué comer!" Llegan los últimos momentos. Subercasaux trata de darles valor a los niños. Muere. Los chicos se quedan solos:

> Sólo la mujercita, con una vislumbre de la extensión de lo que acababa de pasar, hacía a ratos pucheros con el brazo en la cara, mientras el nene rascaba distraído el contramarco, sin comprender.
>
> Ni uno ni otro se atrevían a hacer ruido.
>
> Pero tampoco les llegaba el menor ruido del cuarto vecino, donde desde hacía tres horas, su padre, vestido y calzado bajo el impermeable, yacía muerto a la luz del farol.

Así vivió Quiroga con sus propios hijos, después de la muerte de su mujer, y si no murieron ni él ni sus hijos como en el cuento, no cabe duda de que la posibilidad lo haya preocupado.

Muy poca cosa ha dicho Quiroga en todos estos cuentos de la naturaleza, de estos pequeños de la primera infancia. Lo que

a él le interesa es la psicología de la gente. Vista su ya citada actitud de que los pequeños no valen nada moralmente, no podemos esperar que trate de penetrar en su psicología. Apenas se asoma alguno que otro de estos chicos a la vida consciente con tal o cual "vislumbre", como la chica de *El desierto*. Los demás son inconscientes como el hermano de ella. Los niños muy pequeños sirven solamente para dar relieve especial al espectro de la muerte, formidable en todo caso, horrible cuando se trata de los que apenas comienzan a vivir. Y no sólo hemos de pensar en el horror de la muerte de los inocentes sino también en el sufrimiento de los que quedan. Aquéllos al menos ya no sufren. Esa es la parte de los padres y los parientes, víctimas de su amor para con los chicos. Porque para Quiroga quien dice amor dice sufrimiento también. [8]

A pesar de la sombra negra de la muerte, presente en cada momento de la vida humana, algunos niños crecen y entonces es cuando empiezan a aprender lo que es la vida. La madrugada de la vida consciente, el amanecer del concepto de la realidad, la mañana del duro aprendizaje del vivir, tal es el tema de otra serie de cuentos, y, como es de suponer, los niños ya son un poco más grandes, la vida interior se ensancha, el cachorro se cambia en hombrecito.

No hace falta decir que la existencia de los hombres es triste y que sus lecciones apenas valen la pena de aprenderlas. El fin de la vida es la muerte. Ahí está la verdad de las verdades, la cosa que todo ser viviente ha de admitir. Pero es duro y hace sufrir. De esto se dan cuenta los chicos de *Yaguaí* (II), cuando por casualidad su padre mata al perro querido. Y hay que aprender que no sólo mueren los animales queridos sino seres humanos también. Seres amados, a veces. Y esa es la lección que va a aprender el niño de *El hombre muerto* (II) cuyo padre, trabajando en el bananal, ha caído sobre su machete. Ya terminaron los sufrimientos del padre (ha dejado de ser hombre); pero ya empiezan los del chico (pronto será hombre) que se acerca con el grito familiar de siempre: "¡Piapiá!" Es esa una manera horrible de saber lo que es la muerte, pero hay otras. Tal, por ejemplo, la más brutal de esa cosa curiosa que los mayores han dado en llamar civilización. Así es el caso de los hijos de don Malaquías Sotelo, juez de paz de Iviraromí. Muere el papá y se acerca el momento de despedirse:

> La tarde caía ya y se clavó aprisa el cajón. Pero no sin que antes viéramos venir a Elena trayendo a la fuerza a sus hijos para que besaran a su padre. El chico menor se resistía con tremendos alaridos, llevado a la rastra por el suelo. La chica besó a su padre, aunque sostenida y empujada de la espalda; pero con un horror tal ante aquella horrible cosa en que querían viera a su padre, que a estas horas, si aún vive, debe recordarlo con igual horror. (*La cámara oscura*, II.)

Una cosa que hay que aprender es que la vida es hipocresía. Los pequeños creen todo lo que les dicen las personas mayores. Desgraciadamente, mucho de lo que creen aquéllos, con este título, no es verdad y el sufrimiento que acompaña la revelación de la mentira de los grandes es harto desconsolador, especialmente si la mentira proviene de las personas en quienes los chicos han depositado el amor — los padres y los maestros. Quiroga ha estudiado el caso de la desilusión de una chica, en *La igualdad en tres actos* (XIII). Vale la pena narrar el caso. Se trata de una nueva alumna de la escuela normal (Quiroga había sido profesor en tal escuela). Es una pobre que llega mientras la clase de niñas acomodadas aprende la lección del día: "... debemos respetar a nuestros semejantes... ¡Porque todos somos iguales!... Desde el ministro, hasta el carbonero, a todos debemos respeto." La chica vuelve a casa muy triste. "Su padre era carbonero." La niña no es capaz de analizar la frase que ha oído; pero instintivamente sabe que hay algo en esa *hasta* que destruye el valor del sentimiento expresado. "—*Hasta* papá es digno de respeto— se repetía la chica." Cuenta el caso al padre. Este es un curioso impertinente que sugiere lo siguiente a su hija: "Dime ¿tú sabes en qué consiste esa igualdad de todos los hombres...? Pues bien, pregúntaselo a ella [la maestra] en la primera ocasión. Quisiera saber qué dice." Y así lo hace la inocente niña. Le contestan solamente con risa. "... desorientada ya y dolorida" la niña le hace la misma pregunta al padre, sin aprender mucho más sobre el asunto:

> —Y ¿en qué somos iguales, papá?
> —¿En qué, mi hija? ... Allá te habrán respondido que por ser todos hijos de Adán, o iguales ante la ley o las urnas, [¡] qué sé yo... [!]

Pasan los días y se prepara una fiesta para celebrar el jubileo de la directora de la escuela. Se presentarán las niñas con ramos de flores y ofrecerán el mejor a la directora. Se reparten las tarjetas de invitación, pero alcanzan sólo a las niñas bien vestidas. El padre comprende, y manda a la niña con un ramo incomparablemente mejor que los demás. Orgullosa, la pequeña tiembla de emoción. Pero cuando llega el gran momento "... la profesora de su grado, después de acariciarla, tomó el ramo de sus manos y lo colocó entre las de la hija del ministro de Instrucción Pública, condiscípula suya. Esta, entre frenéticos aplausos, lo ofreció a la directora enternecida." Frente al dolor de su hija, el padre le confirma la lección brutal: "—Llora, pequeña, llora; eso tenía que pasar, era inevitable. ...¡Es que nadie, ¿oyes? nadie, desde tu directora hasta la última ayudante, nadie cree una palabra de toda esa igualdad que gritan todo el día!" ¿Aprendió bien la niña? Sí, aprendió bien porque ya es grande y se presta a la hipocresía de los grandes. Lo sabemos porque ella es quien le contó esta historia a Quiroga terminando sus recuerdos así: "¡Pobre papá! Era muy inteligente. Pero mis alumnos saben muy bien, porque no me canso de repetírselo, que desde el ministro hasta el zapatero, todos somos iguales..."

Si he entrado en detalles al examinar este cuento es porque a mi modo de ver el desarrollo del argumento demuestra a la perfección el don maravilloso que tenía Quiroga de hacer mucho de poco. El hecho en sí es insignificante. El truco está en amoldarlo de tal manera que el lector, si no sufre literalmente con la niña, al menos tiene que recordar algún descubrimiento igualmente penoso de la propia vida. También, a propósito, contribuye el cuento algo a nuestro mejor entendimiento del amor de Quiroga para con la selva. Ya conoció él la civilización. Entre la ferocidad de los hombres y la del desierto prefiere ésta. Al menos, no hay tanta hipocresía en la selva.

En tres historias introduce el tema de amor aun con motivo de estos niños de lo que se podría llamar la segunda infancia. De esta precocidad en el amor sufrió Quiroga cuando niño, según sus amigos íntimos, pues que dicen que "... en el terreno de la precocidad sentimental, tan complicado y propio, Quiroga entraba con gran conocimiento de causa, porque, según lo hemos dicho ya, desde

la madrugada de la vida el amor comenzó a hacer experiencias sobre su alma." [9]

Consideremos *Silvina y Montt* (IV). Montt vuelve del desierto con cuarenta años encima, para hallar otra vez a la niña de ocho años que se sentaba en sus rodillas hace diez años. Pero resulta que la niña — ya no es niña. Montt evoca el pasado. "Nunca, sin duda, fuera un hombre objeto de tal predilección de parte de una criatura." En casa lo conocían como "El amigo de Silvina" y buenos amigos eran, en efecto, aunque duró poco tiempo la amistad puesto que Montt se fué al campo. Ya ha vuelto y no tarda en enamorarse de Silvina. Siguen meses de duda, hasta que llega una carta llena de amor y de pasión. Nunca hubo otro amor para Silvina. Todos le habían parecido pálidos ante la imagen fiel y constante de su Montt. "Amor mío: te ama... y te espera... S."

Otro caso parecido es el de *Rea Silvia* (VI). Sólo que esta vez subraya Quiroga más el sufrimiento que acompaña el amor. "Hay en este mundo naturalezas tan francamente abiertas a la vida que la desgracia puede ser para ellas el pañal en que se desenvuelven al nacer." Así la niña que da su nombre al cuento. Rea es "una criatura voluntariosa" con una "alma expuesta al desquicio." Celos y pasión se muestran temprano en ella. "Yo digo: [¡] almas de niña que en Rusia enloquecen a los escritores!" Pues bien, la persona que cuenta la historia había sido en aquel entonces el novio de la hermana mayor. Pero quien lo quería con pasión era la pequeña. "Todos los días, cuando yo llegaba, corría a colgarse de mi cuello. Me besaba largamente los ojos." Imposible mantener las cosas en su lugar con esta apasionada. Una nadería suelta una declaración en toda forma, por parte de ella: "¡Sí, te quiero, te quiero mucho! —Me besaba la cabeza, los ojos— ¿por qué me haces sufrir? —Y repetía únicamente, sacudiendo la cabeza, con los ojos cerrados, quejosamente: —¡Sí, te quiero, te quiero!" Y en efecto, la chica se enferma ante la imposibilidad de su amor, "como si la pequeña apasionada llama de su vida se hubiera encendido prematuramente con mis besos..." Hasta tal punto llega el estado neurótico de Rea, que la muerte asoma. Por fin una noche, cuando están solos, le pide un beso a su amado:

—Un beso como si fuera... —Y cerró los ojos.
—Como si fuera... —Volvió a abrirlos lentamente. Apenas:
—... Teresa...
Hombre y todo me puse pálido. No dije nada: me incliné temblando a mi vez y uní mi boca a la suya. Para ella fué tan grande esa dicha de completa mujer que se desmayó. Por mi prte puse en su boca el beso de más amor que haya dado en mi vida.

Pero no murió Rea. Pasaron los años y es ahora una señorita de dieciocho años. ¿Queda algo de su amor?

La miro largamente; ella no. Se va. Al llegar a la puerta, vuelve lentamente la cabeza y me dice siempre en suave burla:
—Di: ¿no me harás morir de pena como antes?
¡Ah! ¡si a pesar de esa burla estuviera seguro de que en Rea ha muerto todo!...

Surge el mismo tema en la novela *Historia de un amor turbio*. Aquí se trata de Rohan, un joven de veinte años, amigo de los Elizalde a quienes visita con frecuencia. Hay varias muchachas en la familia. Por ahora, quien nos interesa es la pequeña Eglé, niña de nueve años (la propia hija de Quiroga se llamaba Eglé). Rohan la ve en la calle de vez en cuando, le habla, y a veces la besa. Por supuesto, se trata de una especie de juego. Los besos están destinados a Mercedes, una hermana mayor. La víspera de su partida para Europa, Rohan hace una visita de despedida a la familia. Eglé no se halla en estado normal, y le declara su amor. Pero no es la declaración propia a una niña de nueve años:

—Lo querré siempre — continuó, casi por llorar. Rodeó con su brazo el cuello de Rohan y se mantuvo así estrechada a él. Rohan, conmovido sin quererlo, le preguntó en voz muy baja:
—Y cuando seas grande, ¿me querrás?
Ella sacudió la cabeza como las mujeres, cuando la pregunta es dolorosa a fuerza de evidencia:
—Sí, sí...
No respondió, pero unió más su cara a la de él, estremecida. ¡Sus ojos, llenos de lágrimas, contaron a la luna lejana esa insuperable dicha que nunca, nunca había de llegar! No hablaba ya, abrazándole siempre y con su mejilla húmeda apretada a la de él.
Rohan no sabía que hacer. ¿Qué decirle? Sentíase un poco en ridículo,... [10]

Y a la hora de despedirse "... la criatura lo miró tan desconsoladamente que sintió vergüenza y la besó, serio." [11]

El viaje de Rohan duró ocho años; pero, como veremos más tarde, Eglé nunca olvidó este primer amor. [12]

Dado el gran interés que tenían para Quiroga los casos raros y aun los puramente fantásticos, no nos sorprende ver que sale de los límites de lo normal en *Berenice* (XI). Quiroga aquí deja atrás lo creíble, para demostrar la intensidad de pasión de una de las almas precoces que le interesaban tanto.

Esta vez el narrador es el gran músico Wagner que visita un salón de París, en 1842. Allí encuentra a una criatura llamada Berenice y de edad de nueve o diez años. Baudelaire le explicó a Wagner que la muchacha "sufría de crisis nerviosas muy fuertes y muy raras sobre todo. Sobre todo, muy raras. Algo de catalepsia o cosa así." Cualquiera que fuera la circunstancia, la muchacha se apasionó por la música de Wagner. Tanta era su sensibilidad, que sufría ataques al oír tocar al maestro, hasta que una noche, sentada la pequeña en las rodillas de Wagner, escuchó una partitura nueva. Mientras tocaba el músico, la muchacha cambiaba visiblemente. Destrozada el alma de niña, apareció la "mujer radiante de juventud, de ojos ensombrecidos en demente fatiga." Temblaba la muchacha mientras avanzaba la partitura y vieron que "... la sombra de sus ojos bajaba ahora del párpado, desmenuzándose en una fina redecilla de arrugas... no quedaba ya ni rastros de la mujer de veinte años, evaporada, quemada en un cuarto de hora de aquel vértigo de pasión."

Sigue la partitura, hasta que nos dice Wagner: "Vi que la redecilla de arrugas invadía ahora todo el rostro, que su frente estaba ajada, y noté de golpe que ya no quedaba ni rastros de la mujer de cuarenta años, agotada por una vida entera, [*sic*] de pasión, calcinada en treinta minutos por la explosión de alaridos salvajes que había cerrado la partitura." Y por fin terminó la tortura:

> Todo estaba concluído. En mis brazos, inerte, helada, en catalepsia, o no sé qué, tenía ahora una lamentable criatura decrépita, llena de arrugas.
>
> Tenía once años. En el espacio de hora y media, había quemado su vida entera como una pluma en aquel incendio de pasión..." [13]

Al hablar de la muerte entre los niños de la primera infancia mencionamos *La gallina degollada* (I). Además de la niña que muere en el cuento hay en la familia cuatro hijos, idiotas. El menor de ellos tenía ocho años; el mayor, doce. Generalmente pasaban "Todo el día, sentados en el patio... Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con toda la boca abierta." Estos locos destruyeron casi la vida de los padres que se hacían recriminaciones culpándose el uno al otro por haber producido tales monstruos. Estos "Animábanse sólo al comer, y cuando veían colores brillantes u oían truenos. Se reían entonces echando afuera la lengua y ríos de baba, radiantes de frenesí bestial. Tenían, en cambio, cierta facultad imitativa; pero no se pudo obtener nada más." La llegada de Bertita, hija normal, quitó a los locos toda posibilidad de amor paternal. Ellos representaban el fracaso; Bertita, el éxito. "...no hubo ya para los cuatro hijos mayores afecto posible... Pasaban casi todo el día sentados frente al cerco, abandonados de toda remota caricia." Y un día, "animados" por el "color brillante" de la sangre de una gallina degollada por la criada, ellos mismos ejercieron su "facultad imitativa" matando a su hermanita.

La gallina degollada representa bien lo mejor de Quiroga. En pocas páginas prueba su poder gráfico en la pintura de los idiotas, su penetración psicológica en el estudio de los padres, su don dramático en el fin, que le parece al lector horrible pero inevitable.

A veces Quiroga se ocupa de cosas menos serias y así es en unos cuentos del grupo que estamos discutiendo. *Nuestro primer cigarro* (VI) es una bagatela tradicional, como lo sugiere el nombre. Dos chicos se ponen a fumar en pipa el tabaco de los cigarrillos de su tío. El varón, como es de rigor en tales casos, da principio a la operación:

> María, que devoraba mi acto con los ojos, notó que los míos se cubrían de lágrimas: jamás se ha visto ni verá cosa más abominable. Deglutí, sin embargo, valerosamente, la nauseosa saliva.
> —¿Rico? —me preguntó María ansiosa, tendiendo la mano.
> —Rico —le contesté pasándole la horrible máquina.

Pronto se abandona la pipa con la excusa de buscar nidos de pájaro "para retirarnos prudentemente del tabaco sin que nuestro orgullo sufriera."

En otra ocasión arreglan los chicos que su tío odiado fume un "cigarrillo pateador", es decir, un cohete rodeado de papel de fumar. Corre el tío furioso tras el muchacho asustado y éste se esconde, después de amenazar con tirarse a un pozo. Antes de desaparecer, tiene el niño la buena idea de echar una piedra al pozo. Horrorizado y completamente engañado el tío; consternación general; desmayo de la madre. Vuelve el joven héroe a su pipa y fuma hasta ponerse enfermo. Por fin lo descubren y lo traen sin sentido a la casa, donde los intereses creados conducen a una especie de acuerdo entre tío y sobrino. Quiroga aquí no busca más que la diversión del lector y el cuento no pide comentario.

Más interesante es la idea de *Las voces queridas que se han callado* (XII). El niño del cuento no tiene importancia en sí mismo. Lo que interesa es la supervivencia del pasado en el presente, esta vez por medio de él. Dos amigos viajan en un tren, en presencia de un niño de diez o doce años. Cuando éste habla, los amigos se miran asombrados. Es una voz "querida", una voz que ambos han oído mucho, aunque ninguno de ellos recuerda en dónde. Intrigado, uno de los amigos se pone a averiguar. Descubre y visita a la familia del muchacho. La madre dice haber conocido al padre del huésped y por fin la propia madre de éste explica que "La familia había vivido en mi pueblo natal, más o menos en la época del nacimiento de mi amiguito y ella, mi madre, no tenía fuertes motivos para querer a la del chico." Manda el narrador un telegrama a su amigo diciéndole: "*Muchacho acaso pariente mío. ¿Qué hacemos de usted?*"

Agregamos estas dos narraciones a la larga lista ya formada, sólo para mostrar que aunque el sufrimiento, la locura, la muerte, etc., representen los aspectos de más interés en su obra, no todo lo de Quiroga ha de ser grave y trascendental.

Párrafo aparte merecen de seguro los famosos *Cuentos de la selva*. Muchos cachorros hay en las páginas de estos cuentos para niños (de todas las edades); no sólo cachorros de hombre sino también cachorros de animalitos, y todos tienen la fascinación de los jóvenes de cualquier especie. Si Quiroga supo aprovecharse de la simpatía que sentimos casi todos hacia los jóvenes, debemos agradecérselo. Truco sentimental si se quiere; pero de un sentimentalismo que en él tiene más de simpático que de empalagoso. Casi nos

XUM

parece razonable que estos animalitos piensen como seres humanos, y es un deleite ver con qué amor habla Quiroga a sus criaturas de aquellas de los animales del campo, del bosque y del río.

Pocas veces en estos cuentos habla Quiroga en tono de sermón. Hay algún que otro consejo, alguna que otra humorística observación de padre de familia: "... los loros, como los chicos, aprenden con gran facilidad malas palabras";[14] pero la verdadera lección de amor y de fraternidad no se seca directamente sino del ambiente de amor que lo invade todo. Para demostrarlo nos bastará resumir un par de cuentos.

Había, por ejemplo, una gamita que antes de andar sola aprendió de su madre los "diez mandamientos" de los venados chicos.[15] Tiempo perdido. Un día come la gamita la miel de unas abejas que no pican. Hace una generalización inmediata: las abejas no pican. Frente a la experiencia ¿qué valen las advertencias de una madre? Sale la gamita al día siguiente a comer miel otra vez. Y esta vez la ciegan las picaduras de las abejas. Llora la pequeña y la madre desesperada la lleva a la casa de un buen hombre que vive al otro lado del monte. El hombre les da una pomada y un consejo: ha de pasar la pequeña veinte días en la oscuridad. "Después póngale estos lentes amarillos y se curará." Pero ¿cómo explica Quiroga que los animales hablen con los hombres? ¡Qué explicación ni qué niño muerto! Cualquier padre y cualquier hijo saben que el amor hace milagros.

Bueno, pues se efectúa la curación. "Pero sólo[16] la gama supo cuánto le costó tener encerrada a la gamita en el hueco de un gran árbol, durante veinte días interminables." Llega el día de la visita de agradecimiento. Intercambio de cortesías. La gama lleva al hombre plumas de garzas. El hombre le da miel a la gamita. Y después "... cuando caía la tarde y empezaba a llover, el cazador colocaba en la mesa el jarro con miel y la servilleta, mientras él tomaba café y leía, esperando en la puerta el TAN-TAN bien conocido de su amiga la gamita."

Otro cuento habla de un coaticito que tampoco quiso recordar las advertencias de su madre y que también sufrió por eso. ¿Qué le dijo la mamá? "... que no vaya nunca a buscar nidos al campo, porque es peligroso."[17] Pero es que desgraciadamente el pequeño "... era loco por los huevos de pájaros" y "el deseo pudo más." ¡*He-*

lás! Si encuentra un huevo, también halla una trampa y helo prisionero. Oyen los chicos de la casa la caída de la trampa y todos salen a ver. El padre les da el coaticito a sus hijos y lo dejan en una jaula. ¡Pobrecito! Llora cuando su familia va a verlo a la luz de la luna y al día siguiente lo encuentran los chicos muy triste. Le dan uvas, chocolate, huevos, etc. También le dan un nombre, Diecisiete, por alguno de esos procesos de razonamiento que permanecerán siempre misteriosos para las personas mayores. Encantado está el coatí, con esta bondad insospechada y es un caso de amor mutuo. Pero una noche muere el coaticito, a causa de la mordedura de una serpiente (no sólo a los hombres los rige la ley de la muerte imprevista y fulminante). Y cuando la familia del coatí llega a visitarlo aquella noche, se sustituye al coatí muerto por otro porque ya todos quieren a los cachorros del hombre y no admiten que se pongan tristes.

Así es el tono de todo este volumen. Tiene el encanto de las cosas simples. Pero es una de esas simplicidades de gran artista, de las que no se imitan con éxito. La idea de la fraternidad entre el hombre y los animales es la herencia que Quiroga deja a sus hijos — a sus propios hijos y a sus hijos espirituales. ¿Qué cosa más auténticamente suya habría podido darles?

El estudio de los adolescentes en la obra de Quiroga, revela la misma predilección del autor por los temas de amor, locura y muerte, que se encuentra cuando habla de los niños. Ahora, sin embargo, cambia el tono. Si con los niños de segunda infancia el autor se acerca a la vida interior de sus personajes, aquí se desarrolla dicho tema en toda su plenitud. Cuanto más capaces de sufrir, amar y enloquecer son estos jóvenes, tanto más rico es el campo de investigación psicológica que ofrecen al escritor. Y los peligros y las anormalidades de la vida interior de ellos atraen a Quiroga de más en más.

Por supuesto, en este grupo de cuentos hallamos de vez en cuando alguno que nos recuerda una manera familiar. Tal el bien conocido que se llama *El hijo* (1). Se trata de un muchacho de trece años que se va solo a cazar dejando atrás al padre que lo ve alejarse, contento con lo contento que está su hijo. Hay que dejarlo ir, ha de hacerse hombre. Pero no por tener esta teoría deja el padre de pensar en el muchacho:

XUM

> El fué lo mismo. A los trece años hubiera dado la vida por poseer una escopeta. Su hijo, de aquella edad, la posee ahora; — y el padre sonríe.
>
> No es fácil, sin embargo, para un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo, educarle como lo ha hecho él, libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años, consciente de la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus propias fuerzas.

Y así pensando el padre sigue mentalmente la marcha de su hijo. Pasa el tiempo. Se oye un balazo. Sigue el hombre con sus pensamientos y sus quehaceres, pero no vuelve el hijo a la hora debida. Pasa más tiempo y "el espectro de la fatalidad" comienza a levantarse. Por fin sale el hombre en busca de su hijo. ¡Qué pesadilla! "Ya antes, en plena dicha y paz, ese padre ha sufrido la alucinación de su hijo rodando con la frente abierta por una bala al cromo níquel." Pasa más tiempo, sigue andando el padre, llega el delirio. Aparece el hijo, cambian palabras de amor, y el padre ya:

> ... vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros casi del alto de los suyos, lleva pasado su feliz brazo de padre. Regresa empapado de sudor, y aunque quebrantado el cuerpo y alma, sonríe de felicidad...
>
> Sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana.

Se ve a las claras que este cuento es una repetición de *El desierto*. Otra vez nos hallamos frente al complejo de culpabilidad que no tenía Quiroga. Así él había expuesto a sus hijos a la vida de la selva y había insistido en métodos muy raros para educarlos. Y se ve también que el muchacho tiene interés sólo como móvil de la angustia del padre. Señalo el punto sólo porque demuestra que no siempre entra en la personalidad de las gentes, aunque estén formadas ya. El sufrimiento del padre es lo que verdaderamente llama la atención en este cuento.

Hay en tres narraciones adolescentes que son de particular interés, puesto que constituyen una representación en la literatura

de episodios, más o menos importantes, en la vida de Quiroga. Son *Una estación de amor, Pasado amor,* e *Historia de un amor turbio.*

Una estación de amor (II) cuenta un asunto de la juventud del autor. Nos ofrece la historia el espectáculo del amor puro y desinteresado de la adolescencia. Durante el carnaval, el joven Nébel (Quiroga) se enamora perdidamente de Lidia. El tiene diez y ocho años, ella catorce. "No había en su mutuo amor más nube que la minoría de Nébel" pero "su padre... debía apuntar las íes con terrible vigor." En efecto, este señor, menos romántico que su hijo, se opone en absoluto al casamiento. La madre de Lidia era mujer de mala vida. Tomaba drogas y había sido la querida de su cuñado. A su vez, la madre se yergue contra la actitud del padre, y entre los dos, la madre de Lidia y el padre de Nébel, terminan "... el placer sin la más leve mancha, de un amor puro en toda su aureola de poético idilio." Años después, se ven otra vez Nébel y Lidia pero ya cambiados los dos acaba este cariño sórdidamente, no sin que veamos que ella al menos ha permanecido fiel espiritualmente a la memoria de su primer amor. [18]

La joven Lidia, a pesar de haber sido la causa de tanta pasión en Nébel, no tiene personalidad determinada. En la primera parte del relato, que presenta a la muchacha cuando tenía solamente catorce años, fuera de unas palabras sobre sus atractivos físicos no hay absolutamente nada. No habla directamente, y la única cosa que hace es escribirle a Nébel la carta con que rompe el idilio mostrándose sumisa y tímida: "Idolatrado Octavio: Mi desesperación no puede ser más grande; pero mamá ha visto que si me casaba con usted, me estaban reservados grandes dolores; he comprendido, como ella, que lo mejor era separarnos, y le jura no olvidarlo nunca, tu... Lidia."

El centro de interés de este cuento es, como hemos notado, Nébel, joven romántico que sufre por el orgullo de su propia familia y el despecho de los parientes de Lidia. El autorretrato que pinta Quiroga aquí es sumamente atrayente desde el punto de vista psicológico. No puede admitir que los parientes de María Esther se hayan opuesto a él. En cambio, inventa un padre (el suyo había muerto) para decirnos que las objeciones vinieron de la familia de él, y además no deja de pintar con muy malos colores a la madre de su amada logrando así una especie de venganza. Otra cosa

interesante es el hecho de que la Lidia del cuento hubiera permanecido fiel a su amor. La María Esther de la vida tampoco olvidó a Quiroga; pero hemos de notar de paso que según las ideas que se ven repetidas varias veces en la obra de Quiroga, ella tiene que serle fiel en la narración, sea por vanidad personal o tradición literaria. [19]

La ficción y la realidad de *Una estación de amor* se repitieron mucho después. Quiroga tenía unos cuarenta y seis años; la muchacha, diez y siete. Otra vez se opuso la familia de ella y como un adolescente Quiroga hizo todas las cosas posibles e imaginables para lograr lo imposible. Pero resultó que, una vez más, la familia de la muchacha la mandó a otro sitio fuera de "peligro". Con bastante fidelidad narra Quiroga los hechos en *Pasado amor*, haciendo cambios aquí y allá, como era su costumbre.

En la novela —se trata de una de sus dos novelas—, Quiroga se da el nombre de Morán. Cuando este Morán tenía treinta y un años, más o menos, fué a vivir a Misiones, con la joven con quien se había desposado. Se llamaba ella Lucila y sólo tenía dieciocho años. Encinta, se niega a ir a la ciudad a dar a luz. "Lo que afrontaba su marido en su ruda vida de hombre, podía afrontarlo ella también con sus fuerzas de mujer." [20] La naturaleza, sin embargo, se ríe de estos romanticismos y Lucila muere de sobreparto. Sale Morán de Misiones. [21]

No habiendo bien ni mal que cien años dure, Morán vuelve dos años después para enamorarse de Magdalena, una muchacha de diecisiete años, hija de unos vecinos. Mala yerba, esta familia según la novela. (La Ana María de la realidad pertenecía, según Delgado y Brignole, "a la 'élite' comarcana.") [22] La madre de Magdalena había ayudado a Morán cuando la muerte de su mujer. "Morán sólo recordaba en concreto que había respondido *No* al pedido de la señora de que se colocara un crucifijo sobre el cadáver." [23] Morán se entera de que la niña lo había defendido, después de la muerte de su mujer. Pero ¿por qué lo hizo y por qué hubo necesidad de que lo hiciera? Porque lo querría, claro está, y porque había chocado él con los sentimientos religiosos de la familia. Magdalena, flor sencilla y pura que crecía en el seno de esta familia de mala yerba, se enamora de Morán, o mejor dicho, no ha olvidado el amor que de jovencita había sentido. Pero hay diferencia entre la amistad

y el amor, y si la familia de Magdalena permitía la una, no permitía el otro. Morán hace todo lo posible para mantener el contacto con Magdalena, engañando a su familia por todos los medios clásicos y algunos nuevos. La muchacha, pura e inocente, "abría recién las pestañas a la luz, no tenía sino 17 años..."; [24] Sin embargo, con todo y su inocencia, se presta con la destreza tradicional de la mujer a todas las suertes del juego de amor. Se ve pronto que la verdadera batalla no queda en exterioridades sino en el corazón de la muchacha. El problema se plantea en esta conversación entre Morán y una amiga:

> —...¿Sabe lo único que me disgusta en Magdalena, Morán? Su fanatismo.
>
> —No es fanática Magdalena.
>
> —De Dios y la Virgen, no; pero sí de su madre, de su familia, de su incultura tradicional. Es la criatura más santa que yo he conocido. Y no me alegraría mucho, sin embargo, de verlo casado con ella.
>
> —¿Por qué, Inés?
>
> —Porque usted es un Dios para ella, pero su madre es otro Dios. Mucho cuidado, Morán. [25]

Y en efecto Morán se da cuenta de la verdad de lo dicho. "El día en que deba decidirse entre su madre y yo, estoy perdido." [26]

Sigue la lucha trágica de la niña contra la voluntad de su familia. Por fin los parientes pretenden aceptar el casamiento aunque dicen francamente que al convertirse en mujer de Morán, la muchacha habrá muerto para su familia. Acepta Magdalena estos términos, pero agrega significantemente: "*Sé que Dios me perdonará lo que hago.*" [27] Llegado el momento final, Morán recibe una carta de ella: "*Es inútil cuanto hemos hecho y hagamos* — decíale más o menos Magdalena. — *Estoy convencida de que para nosotros no hay salvación. Esta carta no me ha sido dictada por nadie; puedes estar plenamente convencido. Olvídame y adiós.*" [28]

Ahora sí Morán se da por vencido:

> A la presión católica, al terror del infierno, a la condenación de su alma, había confiado la familia su carta definitiva en el juego contra Morán... Jamás habían consentido los Iñíguez en ese matrimonio. Pero forzando con ello a Magdalena a decidirse entre Morán y el espectro de su madre arrastrada a las llamas del

> infierno por su proceder, Magdalena debía quebrarse, y escribir por su sola cuenta. Es lo que había hecho. [29]

Como *Una estación de amor*, está escrito *Pasado amor* casi exclusivamente desde el punto de vista del hombre. Magdalena habla de vez en cuando; pero no lo bastante para darnos muy buena idea de sus atractivos ni de sus pensamientos. El drama de la lucha de esta niña con su familia, se desarrolla puertas adentro, por decirlo así.

También como en *Una estación de amor*, la familia de la muchacha sale bastante maltratada en *Pasado amor*. Quiroga:

> No comprendía el repudio que levantaba, a pesar de ser éste muy explicable. Aparte de la diferencia de edad, el sucididio de su mujer había contribuido a que se le tuviese en el concepto de hombre raro, seco, de convivencia imposible, y cruel hasta no permitir que se pusiera un crucifijo sobre el pecho de su esposa muerta. [30]

No sabemos exactamente lo que representa el hecho de que haya otra muchacha que sufre, en esta novela. Es Alicia Hontou con quien suele Morán buscar alivio en los momentos de desesperación de su amor hacia Magdalena. Para él, Alicia es un juguete, no más, mientras que para ella Morán es el objeto de todo su amor. Al saber que él piensa casarse con Magdalena, Alicia se envenena y muere. A Morán no le queda más remedio que abandonar Misiones, y así lo hace. [31]

Historia de un amor turbio, la otra "novela" de Quiroga apenas merece el nombre. Está hecha de muchas pequeñeces que acaban por fastidiar al lector hasta el último grado. Aunque el argumento no sugiera ningún hecho concreto de la vida de Quiroga, tenemos otra vez una especie de autorretrato en el protagonista, que se llama Rohan. Ya hablamos del amor que sentía la pequeña Eglé por él. [32] Después de una ausencia de ocho años, Rohan vuelve a casa de ella. La pasión precoz de aquella niña enamorada no murió con la partida de Rohan. Pero ya no es niña Eglé sino señorita, y esta vez Rohan es quien se enamora en seguida. Encantados los dos, no parece haber problema; pero ellos crean un sinfín de dificultades ridículas. Sufre la muchacha. Sufre por no comprender que un hombre maduro tiene ciertas responsabilidades que no se

pueden abandonar con el mismo entusiasmo romántico de los dieciocho años. Sufre porque a Rohan le interesa su trabajo. Sufre porque él tiene que acostarse por la noche. Pasan las páginas dedicadas a sus querellas con un sinfín de diálogos tan aburridos como el que sigue:

—Es que tú no me quieres como antes.
—Te quiero.
—¡No, no!
—¡Sí, sí! [33]

Rohan se propasa y se enfurece cuando Eglé se niega a hacer su capricho. Más sufrimiento para ella. Y Rohan, por su parte, tiene unos celos infantiles que le hacen llegar a frases de melodrama: "¡Cuando uno compra una cosa tiene el derecho de saber si ha sido usada o no!" [34] Se comprende que Eglé está "agotada" la mayor parte del tiempo. Por fin rompen y otra vez se va Rohan. Vuelve cinco años después, y encuentra a Eglé que ya no es niña ni jovencita sino una mujer formada, dueña de sí. Rico Rohan después de la muerte de sus padres, la madre de Eglé se interesa por él. Excusa a su hija. "¿Qué juicio quiere usted que tenga una chica a los diecisiete años?" [35] Pero ahora es tarde. Rohan "había comprado muy cara su felicidad actual para desear perderla." [36]

Lo que llama la atención en *Historia de un amor turbio* no es tanto la figura de Eglé. Exceptuadas la precocidad que se exhibe en la primera parte y su fidelidad al temprano amor, lo que tiene algo que ver con el ideal que Quiroga se formaba de la perfecta mujer, la muchacha parece enteramente normal. Es una jovencita ignorante, con las ideas propias de su edad en cuanto al amor. El verdadero centro de interés es Rohan, un neurótico de primera. Todas las dificultades que hay, él las crea, él mismo y la honradez o, si se quiere, la falta de vergüenza con que Quiroga analiza a las claras ciertas dificultades de su propio temperamento, atestigua su hostilidad contra todo lo que él creía hipocresía.

No vamos a decir que Quiroga habló de sí mismo en todos los cuentos de amor. Otros muchos hay en que el hombre se contentó con estudiar el asunto con más objetividad. En *Cura de amor* (XII), por ejemplo, vemos una disección amarga de la crueldad y de la falta de comprensión de ciertos padres, ante las tiernas almas de

sus hijos. Esta vez se trata de Fanny, una niña de quince años. ¡Pobre Fanny! Desde los doce años "El río de su ternura corría sin cesar..."; es decir, que se enamoraba de todo el que llevaba pantalones, enfermedad bastante común entre las adolescentes en formación. La madre decidió "curarla" de una vez, para que tuviera, como le decía, "...un poco más de dignidad, no encaprichándose a cada paso como una sirvienta." Para efectuar el milagro, le echa a la cabeza al hermano de su yerno. El joven se finge enamorado perdidamente de la niña y ella, claro está, embelesada y encantada. Una noche el joven le pide su mano, y ella confiesa su amor delante de la madre que rompe a reír: "Todo ha sido una farsa, una farsa ¿entiendes?" Y salen riendo con satisfacción la madre y el amante, mientras la niña se queda atrás llorando su desilusión y su vergüenza. Nada más dice Quiroga, y su silencio es elocuente.

Sabemos ya la gran atracción que tenían para Quiroga los casos raros. Encontramos muchos de ellos, en los cuentos que escribió sobre la adolescencia. Consideremos, por ejemplo, a la joven de *Los guantes de goma* (XII). Aquí se ve la neurastenia, en todo su horror. Muere un individuo de "...la más fúnebre viruela negra que es posible adquirir en la Aduana." Sigue la neurosis de su hija Desdémona. Durante un mes "...no vivió sino lavándose las manos." Siempre volvían a trepar los microbios. Consulta al médico, que explica el caso. Se trata de una monomanía. Hay que razonar, etc. Sale Desdémona feliz del despacho de esta maravilla de la ciencia. Ya comprende ella perfectamente la ridiculez de sus aprehensiones. "Diez minutos después el desesperado cepillo tornaba a destrozar la piel." Ningún efecto tienen las repetidas visitas a los consultorios hasta que el último médico encierra "...las manos en herméticos guantes de goma, ceñidos al antebrazo con colodiones, tiras y gutaperchas." Pero ¿no habrán quedado adentro uno o dos microbios? "A la mañana siguiente la madre, inquieta, levantóse muy temprano y halló al costado de la palangana todas las vendas ensangrentadas. Esta vez los microbios entraron hasta el fondo." Siguen cinco días de fiebre, y la muerte.

El infierno artificial (VI) es un cuento fantástico cuya estructura no nos interesa aquí. Pero debemos hablar de una muchacha de dieciocho años que aparece en la historia. Se enamora ella de "¡un morfinómano, o cosa así!" y por quién sabe qué anteceden-

tes familiares o por la solidaridad en el amor, lee "... en veinticuatro horas cuanto es posible sobre hipnóticos" y se mete ella también en el "infierno artificial". Su especialidad no es ni la cocaína ni la morfina sinos los perfumes, que respira con delicia. "En veinte días, aquel encanto de cuerpo, juventud y elegancia, quedó suspenso del aliento embriagador de los perfumes. Comenzó a vivir, como yo con la cocaína, en el cielo delirante de su Jicky." Siguen los dos el camino de la degeneración física y moral varios meses, hasta que se consuma un pacto de suicidio entre ellos.

A mi modo de ver, no merece este cuento ningún comentario. Todo resulta artificial, melodramático, *shocking*. Se parece a los cuentos sensacionales sin arte ni interés que se pueden leer hoy en día, en cualquier folletín de periódico sobre jóvenes fumadores de marihuana. Es imposible sentir lástima de la muchacha.

Muy diferente es el estilo del cuento modernista y decadente que se llama *Flor de imperio* (VIII). Creo imposible leer esta historia sin que sugiera —muy a lo lejos, tal vez— algunos aspectos de la tragedia de José Asunción Silva. En temprana edad muere Divina, hermana del joven Rubén. "Rubén lloró largamente la desaparición de su hermana." Este llorar nos parece perfectamente natural; pero no el hecho de que el muchacho no deje de llorar. Se abandona al dolor y sólo le queda de positivo "... ese lánguido afán de ponernos tristes." Pasa el tiempo. Es hermoso Rubén, es gentil; pero no se hace hombre. "El bozo que comenzaba a aparecer se detuvo en ligera sombra. Permaneció blanco, delicado, fraternal, como si el hombre que en él había hubiera fracasado de golpe a la muerte de Divina." Se ve que lo que le pasó a Rubén es exactamente opuesto a lo que le pasó a la Berenice del cuento del mismo nombre. Bajo una fuerte emoción, ella vive toda su vida espiritual en una noche; bajo otra emoción fuerte, Rubén deja de vivir. De mal en peor van las cosas. Todas las noches contempla el muchacho un retrato de Divina. "Y tanto su alma se llenaba de mujer, que al fin lloraba." Esta falta de energía masculina llega a tal grado, que por poco pierde Rubén los atributos del hombre:

> Halló una muñeca de Divina, y con ella en los brazos pasó largos días en su cuarto, perdidos los ojos en el retrato adorado. Sus formas se llenaban; cobró disgusto a los hombres.

XUM

Por fin llega una mujer, y mientras "cruzaban a pasos tranquilos los campos llenos de luna", Rubén empieza a sufrir menos hasta que "una noche, más poética que todas, Rubén cayó de rodillas ante Luisa, y el resto de mujer que en él había disolvióse en llanto sobre las queridas manos consoladoras." Pero no tanto, sin embargo, porque "... en él las auras femeninas habían dominado mucho tiempo para dejar paso firme al hombre; el varón, apenas renacido, se dejaba ir a ensueños de idilios truncados, pañuelos desgarrados en los dientes, dichas mortuorias de inconsolables Julietas."

Al fin y al cabo, llegan las cosas a su destino inevitable: "Y una noche llenó de flores su cuarto, quemó blancas alhucemas y se tendió en la cama ... Se cubrió hasta el mentón con la sábana, agotó en sus labios un ancho frasco de morfina, cruzó sus brazos bajo la cabeza, y el suave y sonrosado doncel, flor decadente del idilio, fijó los ojos en el techo, sonriendo."

No siempre son tan desesperados los casos raros. Se curan de vez en cuando, como todas las enfermedades. En *La muerte del canario* (VIII), por ejemplo, trata el caso de Blanca, una muchacha de quince años que se enamoró de su canario. Aquí la psicosis se comprende con facilidad. Se desarrolla la capacidad de amar, antes que se precise el objeto normal del querer. La niña se convierte en apasionada, por decirlo así, antes de convertirse en mujer. Nos pinta Quiroga el amor extraño de la muchacha y el canario, con toda su intensidad. Pero el pajarito muere y sigue la desolación de Blanca. Menos mal que llega su primo, Felipe. "La prometía ir a Montevideo, al teatro, a muchos paseos ..." Y por fin "muere el canario" cuando Felipe le da a la niña el primer abrazo y el primer beso.

Un poco más complicado es el caso de *La meningitis y su sombra* (VI). Cae enferma de repente María Elvira, hermana de un amigo de Durán. Apenas la conoce éste. Una sola vez estuvo en su casa. Sufre la muchacha, se supone, "una meningitis, con todo su cortejo." Cualquiera que sea la enfermedad, la subconciencia de la muchacha toma el mando, y en el delirio prolongado parece sufrir de una sola obsesión, Durán. De buenas a primeras éste, que apenas la conoce, se ve "... convertido en sujeto gratuito de divagación cerebral, primero, y en agente terapéutico, después." Permanece Durán al lado de la muchacha siete noches consecutivas. Y

desgraciadamente se enamora — de una sombra. Cuando vuelva al estado normal, ella no necesitará más de él. Situación absurda para Durán y divertida para el lector. Pero he aquí que una noche la muchacha inconsciente murmura al amigo de su delirio "... y cuando sane y no tenga más delirio... ¿me querrás todavía?" ¿Qué es esto? ¿*Is there method in her madness*? ¡Pobre Durán! Se cura la enferma y se enferma él. Pasan varios meses, durante los cuales Durán la ve y le habla de vez en cuando. Ella juega con este hombre —corrido, según Quiroga—, tonto para el lector. El no sabe declararse y decide abandonar la plaza, pero en el último momento encuentra palabras para declarar su amor y todo termina bien.

Es curioso el efecto que nos produce este cuento. Los héroes amorosos de Quiroga actúan y piensan como adolescentes. Parecen reflejos del espíritu del autor. A pesar de sus treinta años, Durán es aquí el verdadero adolescente. La chica es joven; pero tiene toda la pericia en el amor que es tradicional en la literatura. El asunto del amor subconsciente de la muchacha para con un mero conocido, no está muy bien desarrollado, y en efecto nos parece sospechosa la tal inconsciencia y nos asombra tanto como a Durán la famosa pregunta: "... y cuando sane y no tenga más delirio... ¿me querrás todavía?"

La tendencia didáctica no está muy marcada en la obra de Quiroga. Ya vimos en *Cuentos de la selva* la manera de dorar la píldora que tiene. Pero hay alguna que otra sentencia, alguno que otro cuento donde el autor habla directamente al lector o emplea algún símbolo transparente, para expresar una idea u opinión suya. No olvidemos que Quiroga no sólo era escritor sino también maestro, y es natural que de vez en cuando este aspecto de su vida salga a la luz. Nos interesa aquí porque sus consejos se dirigen casi siempre a los jóvenes y porque la figura simbólica que emplea Quiroga en su método parabólico de enseñar, es generalmente un joven animal de alguna clase.

La abeja haragana [37] es una versión reformada del viejo cuento de la hormiga y el saltamontes. Esta vez se trata de una abeja que no ve la necesidad del trabajo hasta pasar por "un duro aprendizaje de la vida." Dirige el autor algunas palabras a los jóvenes que le escuchan, por boca de la abeja: "Trabajen, compañeras, pensando

XUM

que el fin a que tienden nuestros esfuerzos —la felicidad de todos— es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre, y de una abeja."

El león (1) cuenta la historia de un león joven e indomable a quien los vecinos de una gran ciudad casan con una muchacha hermosa. Cambia el monarca de los desiertos su libertad por los refinamientos de la civilización. Le liman los dientes, le cortan las garras y... deja de ser león. Pero llegado a la vejez se da cuenta de lo que ha perdido. Para él ya es tarde. No puede volver a la vida de antaño. Pero cuando menos lo piensa, la naturaleza le ofrece un remedio. Tiene hijos, "leoncillos puros, libres de toda mancha." Ellos tal vez lleguen a ser el león que él no pudo ser. "El destino de las razas venideras era, pues, superior a su flaqueza de gordo león repleto que había trocado sus garras por un mantel,..." Y el viejo león "los criaba [a sus hijos] en el más completo misterio, viviendo con ellos cuanto le era posible" hasta que "los llevó una noche de lluvia a las puertas de la ciudad, enseñándoles el desierto." El león vuelve a su vida de león fracasado. "Pero no importa. Allá iban sus hijos liberados, las salvajes fieras de garras y colmillos agudísimos, ya prevenidos desde el nacer; los cachorros redentores, suprema esperanza de los leones vencidos."

¡*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*! ¡Jean Jacques Rousseau! ¡Qué desfile de ideas y reminiscencias literarias nos sugiere este cuento! Pero la cosa no es "literatura" porque sabemos que representa la creencia del autor, creencia a que trató de dar forma de vida. Este león ¿quién es sino Horacio Quiroga y qué representa él sino a los hombres de la "civilización" de hoy en día? Cansados ya, para nosotros no hay salvación sino por medio de nuestros hijos, quienes guiados por nosotros y protegidos por nosotros contra la farsa de la civilización de nuestro tiempo, podrán realizarse como hombres hasta un grado imposible para los que les hemos dado el ser. Y si no parece más práctico llevar a cabo estas ideas educativas en nuestro siglo que en el de Jean Jacques, a lo menos podemos decir que Quiroga, en la medida de su capacidad, trató de dar forma en Misiones y con sus propios hijos a sus teorías, lo que no se puede afirmar del autor de *Emile*. Y si nadie ha acusado a Qui-

roga de tener sentido común, nadie tampoco lo ha acusado de ser hipócrita. Ya es algo.[38]

Juan Darién (IV) es otro animal, tigre, esta vez, que por uno de aquellos milagros tan comunes en la obra de Quiroga crece en medio de la selva que nosotros llamamos civilización. Parece que la viruela se llevó a todos los niños de un pueblo, y como es imposible vivir sin niños, una madre "adopta" a un tigre que ella considera como su propio hijo. Hazaña noble porque, como le dice una vieja serpiente (después de leer a Quiroga nos parece perfectamente natural el milagro de San Francisco), "Nada temas, mujer... Tu corazón de madre te ha permitido salvar una vida del Universo, donde todas las vidas tienen el mismo valor." Pero ¡*helás*! Juan Darién es "diferente", y a pesar de todas sus virtudes y de lo bueno e inocente que es, no permiten los buenos vecinos la diferencia. Así Juan tiene que salir de la sociedad de los hombres, para regresar a la selva. Se siente "humano" sólo para con la madre que lo aceptó, que lo protegió. "Tú sola supiste, entre todos los hombres, los sagrados derechos a la vida de todos los seres del Universo. Tú sola comprendiste que el hombre y el tigre se diferencian únicamente por el corazón." El odio, el prejuicio, la intolerancia, dice Quiroga, se convierten sólo en el sufrimiento de los inocentes como Juan Darién. Para la buena vida hemos de aceptar la idea de la fraternidad, sea entre los hombres, sea entre los animales, sea entre hombres y animales.

Otro mensaje se encuentra en *La patria* (IV). Rige la vida de la selva la libertad. Pero llega un mal día en que deciden los animales imitar a los hombres. "Necesitan" una patria. ¡Adiós libertad! Y un viejo soldado que vuelve ciego de una guerra *pro patria*, explica el caso a su chico de ocho años. Nosotros juntamos algunas de sus frases, para dar clara idea de lo que este veterano creía necesario decir a su hijo:

> La patria, hijo mío, es el conjunto de nuestros amores...
> Cada metro cuadrado de tierra ocupado por un hombre de bien, es un pedazo de nuestra patria...
> Traza, hijo mío, las fronteras de tu patria con la roja sangre de tu corazón. Todo aquello que la oprime y asfixia, a mil leguas de ti o a tu lado mismo, es el extranjero...

> Sólo los hombres de corazón ciego pueden hallar satisfechos todos sus ideales en los límites fatales de una sola frontera y un solo pabellón...
>
> Todo hombre cuyo corazón late al compás de un distante corazón fraternal, y se agita ante una injusticia lejanísima, posee esta rara y purísima cosa: un ideal.

El hombre muere. "Pero no murió del todo, porque su tierno hijo recordó lo bastante de aquella noche para ser más tarde en la vida un hombre libre." Importan los hijos, entre otras cosas, porque les dejamos lo mejor que hay en nosotros — lo ideal. Así en *El león* y así en *La patria*.

El potro salvaje (IV) habla de un potro que corría "sin reglas ni medida", por el puro gusto de correr, que "se daba todo entero en sus disparadas salvajes." Sucedió que el potro fué a la ciudad "para vivir de sus carreras." Al principio la vida era difícil; pero por fin la gente comenzó a interesarse. "No corre por las sendas como es costumbre —decían—, pero es muy veloz. Tal vez tiene ese arranque porque se siente más libre fuera de las pistas trilladas." Pero se cansó el potro, por fin. Empezó a hacer sus cálculos, pesaba las ofertas, corría con más cuidado y por fin perdió el encanto de antes. Uno que lo había visto en la juventud, comentó: "Juventud y Hambre son el más preciado don que puede conceder la vida a un fuerte corazón." Y Quiroga da este consejo a los jóvenes que lo escuchan: "Joven potro: tiéndete a fondo en tu carrera, aunque apenas se te dé para comer. Pues si llegas sin valor a la gloria por pingüe forraje, te salvará el haberte dado un día todo entero por un puñado de pasto."

Los tres besos (IV) también es un cuento que Quiroga escribió para aconsejar a los jóvenes. Hubo un hombre que pospuso su deseo a cálculos de varias clases, hasta que por fin lo tenía todo; es decir: riquezas, honores, todas, todas las cosas que llegan al que lo piensa bien y despacio, al que actúa con cuidado y prudencia, en suma — las cosas que no se dan al apasionado e impetuoso. Sólo le faltaba una cosa al hombre: "el deseo, que había sacrificado con su juventud." Y sigue otro consejo directo de Quiroga: "Joven poeta, artista, filósofo: no vuelvas la cabeza al dar un beso, ni vendas al postrero el ideal de tu joven vida. Pues si la prolongas a su costa, comprenderás muy tarde que el supremo canto, el divino color, la

sangrienta justicia, sólo valieron mientras tuviste corazón para morir con ellos." Vivir sin cálculos y con entusiasmo, es la única manera de vivir. Y sólo los jóvenes son capaces de esta vida.

Creo necesario mencionar dos relatos en que Quiroga parece hablar de sí mismo y de sus hijos. El primero es *Satisfacciones de la profesión de escritor* (XIII). Es una protesta contra un proyecto de ley que limitara a diez años los derechos de los hijos a la herencia literaria del padre. Nota Quiroga que cualquier pobre diablo que llega a ser "propietario de un auto, una finca o una boquilla de ámbar, agradece a Dios el bien adquirido, porque está seguro de que todas las leyes divinas y humanas protegen su posesión." Luego considera el otro caso: "... quien posee ahora no es un pobre y simple buen hombre, sino un intelectual sin par, un escritor consagrado por el dolor y el genio... No hay miseria que ignore, ni tormento que desconozca... No se hallan en su libro rastros de imitación. De tal modo es su exclusivo bien; tan personales han sido sus sufrimientos, que el poema brilla fúlgido y aislado con luz hasta entonces desconocida." Pues bien, diez años después de la muerte de este hombre, "cualquiera puede beneficiarse de la herencia, editar, vender y ganar una fortuna, aun cuando falte hasta el pan diario a las criaturas del escritor." Pide Quiroga que el Estado adquiera los derechos de publicación, a los hijos del autor, comprando definitivamente su obra o garantizando un porcentaje del dinero ganado por la publicación de la dicha obra. No me parece tan interesante aquí el cuidado natural de un padre por el porvenir económico de sus hijos, como el concepto que tenía Quiroga de la relación íntima entre la vida personal del autor y la obra escrita.

Tal vez de mayor interés general es *Sin salida* (XIII). Quiroga aquí trata un problema que es la pesadilla de todos los padres de nuestra época. Había conocido Quiroga a Jack y a sus padres. El papá era inglés; la madre, uruguaya "aunque de origen y educación perfectamente británicos." Los padres, "... serenamente convencidos de nuestra falla sudamericana: falta de ideal, cobardía para el trabajo, e ironía criolla, habían criado y formado a su hijo único pensando siempre en la vieja y noble Inglaterra..." Cuando Jack tiene ocho años, vuelven a Inglaterra. Viene la guerra de 1914 y Jack, con diecisiete años ya, sienta plaza de voluntario. Sus padres esperan el gran día de saludarlo en la estación cuando vuelva; pero

"Lo que venía en el mismo tren esperado, era el cadáver de la criatura en un cajón."

No por ser común, deja de tener interés el caso. Escuchemos al padre de familia que era Quiroga:

> Ahora, pienso yo: ¿qué sentirán los padres en el fondo de su alma? Es posible que se pierda un hijo único, una criatura de 17 años, sano, alegre, feliz, sin que se escarbe en los más hondos rincones de la desesperación por no haber sabido conservar la vida de esa criatura?...
>
> No sé. Sé que tengo dos hijos, uno de ellos varón. Y este otro Jack de cuatro años, a quien no educo ciertamente en el culto de la civilización actual, irá un día a aprender a hacer trincheras, y no volverá. Por más honda que pueda ser la infiltración de las ideas de un hombre libre, al tener 17 años correrá con sus compañeros, y no volverá.
>
> ¿Qué hacer, pues,...?

En estas consideraciones sobre los jóvenes de sus libros, no debemos olvidar que Quiroga era el más grande niño de todos. Hombres hay que nacen viejos y otros hay que mueren jóvenes. Del último grupo, en cierto sentido, forma parte Quiroga. Después de todo ¿qué es la cosa que llamamos crecer? Para los más es perder poco a poco los entusiasmos de la juventud. No siguió este camino Quiroga. Hasta el fin guardó la vitalidad que lo destaca de entre los suyos. Larguísima es la lista de sus aficiones, y a muchas de ellas se refiere en sus obras. El espíritu que se revela en todas éstas es el de un hombre que no se cansó, a pesar de las dificultades; un hombre que tenía siempre el sentido de lo maravilloso de las cosas; un hombre cuyo espíritu se negó a envejecer. Para él, lo importante fué siempre la formación de las cosas, nunca la forma acabada. Esa pasión de hacer cosas con las propias manos, la interminable serie de experiencias, la creación, por decirlo en una palabra, tenían para él una importancia infinitamente más grande que la de vanagloriarse por lo acabado. Y tal vez sea eso finalmente la causa de su gran interés por los seres en formación que acabamos de estudiar. Muy poco sitio tienen los viejos en las obras de Quiroga, ya que carecen de vitalidad. Quien deja de renovarse deja de vivir y los viejos no se renuevan. Puede ser que esto explique, hasta cierto punto, la susceptibilidad de Quiroga para las muy jóvenes, en los

asuntos del corazón. Todos conocemos ejemplos de esos tipos que creen haber descubierto la mágica fontana de la juventud. Y ¿la prueba? Siempre saben capturar corazones jóvenes. Durante todo el curso de su vida se negó Quiroga resueltamente a "grow up". Fracasó en la vida escolar, por falta de ganas. Malgastó la fortuna heredada de su padre. Debido a él en gran parte, termina su primer casamiento en la tragedia del suicidio de su primera mujer. Ama con pasión a dos jóvenes, y las pierde por no poder convencer a sus familias de su seriedad. Se casa, en segundas nupcias, con una niña casi treinta años menor que él, y esta segunda mujer efectivamente "lo deja". Como los niños, es capaz de trabajar mucho si le interesa el asunto; pero si no tiene interés, es incapaz de hacer nada. Ha de tener razón. No admite opiniones contrarias. Quiere lo que quiere y ya. Sería posible pero inútil seguir la lista. En su obra Quiroga habla mucho de sí, y a menudo vemos evidencias de su comportamiento, a veces infantil, en la vida.

Un escritor de la talla de Quiroga, merece que lo estudiemos a fondo y no sólo en sus aspectos más obvios. Mucho se ha escrito, en términos generales, sobre los temas de Quiroga y poco sobre los medios empleados por él para realizar su expresión. Este ensayo ha señalado en forma más o menos detallada uno de estos medios, la constante explotación de la juventud como fuente de inspiración literaria.

Una de las características del artífice maestro es que sabe crear maravillas de construcción y de hermosura, con toda clase de materias primas. Ahora bien, en el cuento Quiroga fué maestro y supo emplear todo lo que tenía a mano para lograr efectos sorprendentes. La vida y la inclinación lo llevaron al contacto con seres jóvenes de todas las edades, y como nunca separó la vida propia del arte —cosa facilísima de probar—, no sorprende que se haya servido de estos jóvenes en su obra. Así es que en sus libros nos encontramos con reflejos de la propia juventud, con reminiscencias de su propio pasado de profesor, con un mundo de recuerdos de su vida de padre de familia, frente a los problemas no sólo de orden práctico sino también afectivo y emocional, que se presentan a todos los padres. Y cuando fallan todas estas fuentes personales de inspiración, siempre quedan las lecturas.

XUM

Dados los grandes temas (vida familiar, amor, locura, muerte, análisis psicológico, etc.), nos quedamos frente al problema técnico — la utilización de la materia prima. Quiroga tuvo que adaptarse aquí a las particularidades de la materia. Sigue la naturaleza, en la explotación de sus asuntos. Así es que cuando escribe de los niños de pecho y de los de la primera infancia, habla no de las reacciones personales de ellos sino del efecto que tienen en los demás. Se aprovecha del hecho de que los muy pequeños tengan un poder fuera de toda proporción, cuando se trata de sus padres. Por ellos sufren y gozan los grandes. Y aun en los que no tienen los lazos de la paternidad, sugieren problemas filosóficos y religiosos porque cuando ellos enferman, sufren y mueren, todo hombre que piense se ve cara a cara con el dilema de la muerte y del sufrimiento, no de los pecadores que son los grandes sino de los inocentes que son los jóvenes. Los niños que llegan a la segunda infancia, están expuestos a los mismos peligros que les quitaron los hermanos; pero además tienen otro y es que deben hacerse hombres, instruirse, educarse, *civilizarse*. Como hemos visto, el proceso no siempre es agradable. Al contrario, es a veces sumamente penoso por ser tan absurdo, tan falso, tan hipócrita el sistema de vivir de los grandes. De vez en cuando, estos principiantes sufren por ser precoces y vemos los estragos que causan en el cuerpo y en el alma de los chicos las batallas sentimentales y morales de los mayores. La llegada a la adolescencia, etapa final de la niñez, es todavía más interesante. El hacerse grande no es tan fácil, aun cuando todo nos parezca normal. No llega uno a serlo de la noche a la mañana ni crecen con la misma velocidad lo físico y lo moral del ser humano. El tener cuerpo de hombre o mujer, no es todo lo necesario para hacer de uno un hombre hecho y derecho, ni una mujer madura y sensata. La adolescencia es la edad de los nervios crudos y de una gran intensidad de sufrimiento, especialmente en los casos anormales que interesaban tanto a Quiroga. Ya vimos hasta qué punto el drama del cambio de la juventud a la madurez ha sido utilizado como recurso artístico por él.

Una gran parte del genio de Quiroga se ve en la capacidad que tenía de adaptar a los usos de la literatura materiales de muy varia procedencia. Todo —o casi todo—, visto por los lentes especiales del autor, llega a ser asunto literario. Cosas de su vida, de la

de sus parientes o conocidos, cosas imaginadas, memorias literarias, todo se presta a la explotación literaria y artística. Si todos somos algo egoístas, Quiroga lo era mucho, y no nos extraña ver que él mismo bajo uno u otro aspecto aparezca como protagonista de sus obras. A pesar de todo, el centro de interés de sus escritos es el pensamiento, la acción, la manera de ser de Horacio Quiroga. Los personajes de las obras reflejan turbiamente a veces, a veces a las claras, la personalidad de su creador. Así es que los *infants*, los niños y los adolescentes interesan no tanto por sí mismos como por lo que reflejan de Quiroga. No quiere esto decir que la obra de Quiroga tenga sólo este valor biográfico. Sólo deseo afirmar que vive no simplemente la vida particular e inhumana de todos los monumentos artísticos sino que también vive como documento humano revelador de la intimidad espiritual del artista. Quiroga era un hombre para quien los pequeños existían, y el uso que hizo de ellos como instrumentos de la expresión de sus propios sentimientos, de sus propias ideas, es una de las cosas que lo apartan de la corriente de las letras hispanoamericanas. Escaso es el papel que desempeñan los niños en la literatura de Hispanoamérica; pero en Horacio Quiroga, cualquiera que sea la manera del momento, escriba él en estilo familiar, filosófico, psicológico, pedagógico o simplemente como costumbrista, hay grandes posibilidades de que aparezca uno o más de los jóvenes casi omnipresentes en su obra.

GORDON B. RAY,
Wayne University,
Detroit, Michigan.

NOTAS

1 Para este ensayo he utilizado la edición de los cuentos de la "Biblioteca 'Rodó' ". (Montevideo: García y Cía., ?-1945, tomos I-XIII.) El número que doy al mencionar un cuento es el del tomo en que se puede encontrar.

2 Quien se pone a leer alguno que otro cuento de Horacio Quiroga se interesa, como es natural, por el cuento mismo. Quien lee algunos más, empieza a ver en ellos la personalidad del autor. Y quien lee todos, termina por olvidar poco a poco la literatura, para examinar con interés creciente el autorretrato que pinta aquella *rara avis* que era Quiroga. Así es que cuan-

XUM

do el autor de estas páginas empezó a estudiar la materia que se trata en ellas, pensaba hacerlo desde un punto de vista puramente literario y estético. Pero cuanto más se desarrollaba el trabajo, menos seguridad tenía de ir por buen camino: "...todos los temas parecen sugerir algo de la vida misma del autor, como si en el desarrollo de las ideas hubiese un índice capaz de revelar cuál fué la consagración más íntima y el sentido profundo de esa vida." (Antonio M. Grompone, "El sentido de la vida de Horacio Quiroga", p. 15, en Horacio Quiroga, *Los arrecifes de coral.* Montevideo: Claudio García y Cía., 1943.) Quiroga es un escritor que entra en su obra hasta tal punto, que es difícil saber, a veces, lo que representa una realidad de su existencia, lo que es solamente una invención de su espíritu y lo que indica una influencia literaria. Una cosa sí es cierta: divorciar la obra de Quiroga de su vida, es absolutamente imposible, aun cuando nos interesemos solamente por la estética. Si hablamos, entonces, de la vida real de Quiroga en las páginas que siguen, será para mejor entender el sentido y la dirección de la obra qu consideramos.

3 Tuvo tres hijos: Eglé, nacida en 1911; Darío, 1912; y otra hija de la segunda mujer, en 1928.

4 Empieza a llorar el nene de un cuento y el padre reacciona a la manera de todos los padres desde los primeros días de la vida humana: "¿Enfermo?... ¿Hambre?... ¿Pañal plegado, alfiler abierto? No. ¿Qué entonces?" (*El machito*, XII). Una mujer no hace tal o cual cosa. ¿Por qué? "...dos chicos no dan mucha libertad a la madre..." (*Muy caro: dos pesos*, XII). Observaciones no muy profundas o filosóficas, si se quiere; pero detalles que llevan el sello de la verdad. Quien se fija en tales pequeñeces, ha de ser miembro acreditado del círculo de los padres.

5 John A. Crow, "La obra literaria de Horacio Quiroga", VII, 19 de la edición de los cuentos a que me refiero en 1.

6 Horacio Quiroga, *Pasado amor.* (Montevideo: Claudio García y Cía., 1942), p. 47.

7 Véase Maurice Maeterlinck, *L'Hôte Inconnu.* (Paris: Charpentier, 1917), pp. 125-131.

8 Quien sepa algo de la vida de Quiroga, sabrá que buenas razones tenía para su preocupación con la fatalidad de la muerte. Apenas tiene dos meses de edad cuando su padre muere de un balazo accidentalmente disparado delante de la madre, que tenía al pequeño Horacio en los brazos. Desmayo de la madre. Caída de Horacio. Después la madre vuelve a casarse. El padrastro se suicida. Luego el joven Quiroga, por accidente, mata a uno de sus mejores amigos con una bala de pistola. Su hermano Prudencio muere en circunstancias trágicas. Su primera mujer se suicida. Toda la vida del hombre sugiere el horror de la muerte imprevista, violenta, rápida. "En el corazón humano no hay una pulsación misteriosa que haga prever el aconte-

cimiento fatal que va a aniquilarlo. Nada en el cielo, ni en las cosas miradas, ni en la tierra hollada, advierte al hombre que el universo entero se desplomará sobre él." (*Pasado amor*, p. 136). Pero todavía no hemos llegado al fin de esta serie de tragedias. El mismo Quiroga se sucidida, y como si Dios no quisiera que se quedara tranquilo en la tumba, su hija Eglé se mata, dos años después. "La muerte, una muerte como muchas veces nos encontramos en sus libros desconcertantes, lo acompañó siempre, silenciosa y fatal, como un perro adicto, siguiéndolo paso a paso en sus aventuras, y envolviéndolo en una especie de penumbra traslúcida atravesada por lívidos reflejos." (Alberto Lasplaces, "Horacio Quiroga", I, 16 de la edición de los cuentos a que me refiero en 1).

9 José M. Delgado y Alberto J. Brignole, *Vida y obra de Horacio Quiroga*. (Montevideo: Claudio García y Cía., 1939), p. 195. Es indispensable este libro, para comprender a Quiroga.

10 Horacio Quiroga, *Historia de un amor turbio*. (Montevideo: Claudio García y Cía., 1943), p. 23.

11 *Ibid.*, p. 24.

12 ¿Cuál es la explicación de este gran interés que tenía Quiroga por el tema del amor precoz? ¿Es una cosa puramente literaria, inspirada en la obra de otros, tal vez de aquellos rusos que le interesaban tanto? Si fuera así, no sería nada típico de Quiroga que se introducía él mismo en sus relatos con tanta frecuencia. Es más probable que los cuentos tengan alguna referencia a la propia vida, aunque no estamos seguros de cuál sea. Hay que fijarse en el paralelismo de los cuentos. En cada caso se trata del amor precoz de una niña, y no de un niño. En cada caso, la niña queda fiel a este primer amor. En cada caso, el hombre es mucho mayor que la niña. ¿Le gustaba a Quiroga imaginarse el héroe de tal amor? Como sabemos que él mismo había sufrido tales amores de niño, ¿adquiere un sentido especial el hecho de que las enamoradas de los cuentos sean niñas y no niños? Diría un psicólogo, tal vez, que en la vida real Quiroga buscaba inconscientemente la clase de amor en que el objeto llega a ser, para el enamorado, una especie de dios. ¿Reflejan los cuentos subconscientemente la convicción de que sólo los niños son capaces de ver la perfección en la persona amada? Una frase del joven Quiroga sugiere tales ideas: "Nos hacemos grandes al recordar que un sencillo y tierno corazoncito guarda y ama la imagen vulgar de cualquiera de nosotros." (*Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*, p. 46. Edición de Emir Rodríguez Monegal, Montevideo: número, 1950). Linda materia hay aquí para un ensayo a lo freudiano, para explicar todo esto; no siendo psicólogo, me limitaré a sugerir el problema y el interés del tema. Sabemos que Quiroga se enamoró de una de las alumnas de la escuela normal donde enseñaba y que la hizo su mujer. También sabemos que se casó por segunda vez con una muchacha de veinte años teniendo él cuarenta y nueve. Lo demás se halla sugerido.

13 Es posible que este cuento, tan raro, provenga de una conversación a bordo del vapor en que Quiroga viajó a Francia. Hablaba con una "gringota" y su hija. "Cuenta la madre que [la hija] lloraba cuando aprendía ciertos trozos de ópera. —¿Porque no le gustaban? —No, *perque despertaba i sentimenti. E molto sensibile mia figlia.* (*Diario*, p. 53.)

14 Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva* (*para niños*). (Montevideo: Claudio García y Cía., 1943), "El loro pelado."

15 *Ibid.*, "La gama ciega." Los mandamientos son sensatos y algo divertidos. "Hay que oler bien primero las hojas antes de comerlas, porque algunas son venenosas." "Cuando se come pasto del suelo, hay que mirar siempre entre los yuyos para ver si hay víboras."

16 Hay que exceptuar a los padres de familia como Quiroga.

17 *Cuentos de la selva*, "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre".

18 Hemos dicho que *Una estación de amor* es una representación literaria de un episodio real de la vida de Quiroga y lo interesante es ver lo mucho que cambia los hechos. Siendo él mismo el protagonista, no nos extraña que Nébel sea el centro de interés del cuento. Lidia fué en la vida real el primer gran amor de Quiroga. Se trata de un episodio sucedido en Salto, en el carnaval de 1898. La muchacha se llamaba María Esther, según los amigos de Quiroga. (Véase Delgado y Brignole, *op. cit.*, p. 79.) El espléndido idealista romántico del cuento, no es según estos mismos amigos el verdadero Quiroga, ni era éste el buen partido fuera del alcance de la familia de la muchacha que aparece en la ficción. Me permito citar un párrafo de su libro, para indicar lo que pensaban unos testigos de la situación. Dicen ellos que nuestro autor era:

> ... un amante que en algunas oportunidades demoraba las despedidas como quien, embelesado, ha perdido la noción del tiempo y, en otras, se encasquetaba furiosamente el sombrero y partía dando portazos: no revelaban seguramente a ningún futuro arquitecto de dicha conyugal.
>
> ... Para sufrir el sacrificio de soportar aquel temperamento arbitrario y reacio a cualquier buena convivencia, el joven no podía ni siquiera ofrecer el halago de una posición bien consolidada. Su fortuna estaba ya bastante menguada, y, fuera de su inclinación por las bellas letras, que no daban de comer a nadie, no se le conocía ninguna actividad positiva, ni aun un propósito de trabajo capaz de ofrecer a un hogar alguna esperanza de solidez y estabilidad. Al contrario: daba la impresión de que jamás se sujetaría a ningún oficio lucrativo ni a método alguno, y usaba de sus bienes con tal despreocupación y largueza de mano que, si algo podía profetizarse como seguro, era la bancarrota a no muy largo plazo. (Delgado y Brignole, p. 82.)

XUM

19 En 1920 apareció *Las sacrificadas*, drama basado en el mismo asunto que *Una estación de amor*. Los méritos de la obra son escasos y no ofrece bastantes diferencias del cuento para que la estudiemos aquí.

20 *Pasado amor*, p. 16.

21 No puedo menos de decir unas palabras sobre la forma muy típica en que Quiroga ha cambiado aquí los hechos reales que le dan las bases de su novela. Lucila representa a la primera mujer de Quiroga y no murió ella de sobreparto sino que se suicidó. También notamos que la mujer de la novela quiere que su hijo nazca "naturalmente". La verdad es que el parto "natural" fué una de las ideas de Quiroga y no de su mujer. Delgado y Brignole hablan de "su oposición a la presencia de comadronas y a adoptar medidas precaucionales" (p. 209), y nos dicen que para él "se trataba de un episodio biológico normal, común a todas las hembras mamíferas, a quienes la naturaleza, sin ayudas ajenas, desembaraza con absoluta idoneidad." (p. 208). ¿Es este cambio otra indicación de un complejo de culpabilidad?

22 Delgado y Brignole, *op. cit.*, p. 260.

23 *Pasado amor*, p. 32.

24 *Ibid.*, p. 75.

25 *Ibid.*, p. 88.

26 *Ibid.*, p. 92.

27 *Ibid.*, p. 128.

28 *Ibid.*, p. 137.

29 *Ibid.*, pp. 137-138.

30 Delgado y Brignole, *op. cit.*, p. 264.

31 Sería de mucho interés saber lo que significa Alicia para Quiroga. Rompe la unidad del libro la apariencia de este personaje innecesario. ¿Es que Quiroga se divirtió pintándose como un tenorio del desierto cuyos encantos ninguna muchacha podía resistir? No hay manera de resolver el problema, que yo sepa, puesto que ignoramos si Alicia es otro elemento de la realidad que emerge de la novela o solamente una invención. De todos modos, no sirve a ningún fin artístico visible.

32 Véase p. 286.

33 *Historia de un amor turbio*, p. 82.

34 *Ibid.*, p. 98.

35 *Ibid.*, p. 111.

36 *Ibid.*, p. 112.

37 *Cuentos de la selva*, "La abeja haragana".

38 Lo que Quiroga parece no haber admitido es que a veces los hijos también tienen ideas suyas sobre la propia vida. Delgado y Brignole hablan de la llegada de Quiroga a Buenos Aires la última vez. Pide un beso a la hijita que acompaña a su mujer a saludarlo. "La pequeña se le aproximó entonces y, antes de besarlo, le clavó en el alma estas palabras, dolorosas para él como espinas: 'no quiero volver más a Misiones'." (p. 384).

Gálvez y su laberinto

> Sólo me interesa el aspecto psicológico de la cuestión. Y también el colectivo en cuanto contiene en su esencia la transformación espiritual de mi país.
>
> He querido encerrar en este libro un momento de la transformación espiritual de nuestro país. [1]

En esto es en lo que insiste y vuelve a insistir Gálvez: él quiere describir la vida argentina. [2] Entendiendo por vida, claro está, los procesos espirituales propios a los habitantes de su país. [3] Etapa por etapa, comenzando por la provincia, ha ido recorriendo lo que es, según él, la vida argentina. Analizándola. Tratando de captar lo esencial, lo característico, lo propio de ella. Refiriendo su formación, material y espiritual. Amando a su Argentina como tantos argentinos ilustres (amor que no sé si existe en mayor grado entre los escritores argentinos que entre los de los otros países sudamericanos, pero que sí sé que se manifiesta en aquéllos mucho más a menudo), Gálvez trata de comprenderla y analizarla objetivamente. Es completamente sincero al intentarlo: lo dice una y otra vez, en sus prólogos [4] —*La tragedia de un hombre fuerte, Nacha Régules, La ciudad pintada de rojo*— y parece convencido de haberlo conseguido. Pero ¿lo ha conseguido? [5] ¿No es que, al tratar de retratar a un pueblo, se ha retratado a sí mismo? Porque ¿son las cosas, las personas, el mundo exterior tal como lo vemos? ¿Es mi realidad circundante la misma que la de mi vecino? ¿Ven ellos, ellas, los otros, a las gentes tales como yo las veo? Estas preguntas se me han venido a la mente un sinnúmero de veces al leer a Gálvez. Precisamente porque él está tan seguro de su objetividad.

¿No podría ser que Gálvez, al querer retratar el crecimiento y desarrollo del alma de un pueblo, retratara su propia alma?[6] Y sin hacerlo tan personal, ¿cuánta influencia tiene una escuela de pensamiento, tienen ciertas teorías y fórmulas, sobre la realidad independiente de ellas, si es que ésta existe?[7]

¿Al insistir tanto en que sus caracteres son independientes y en que las ideas que expresa en sus libros no son las suyas propias?, ¿no se equivoca Gálvez al creerse capaz de tanta objetividad? ¿Se pueden creer a un escritor estas afirmaciones, por más rotundamente que las presente, si a través de sus libros se ve el desarrollo del mismo hombre como personaje: enriquecido por sus experiencias, afinándose, reafirmándose, pero siempre el mismo hombre?

Hay otra característica de la Argentina que Gálvez trata de demostrar a través de sus distintos caracteres femeninos: la del espíritu estático de la vida provinciana, en contraposición al espíritu dinámico de la vida porteña. Pero ¿aprueba o desaprueba completamente o, para definirlo más claramente, encuentra más potencialidades, más savia, más glóbulos rojos en las provincias o en la metrópoli? Su posición no es clara, como la de Mallea. A través de su obra, combatiendo al espíritu estático y criticando los resultados del espíritu dinámico, su mente duda entre las ventajas y los males del espíritu dinámico al cual admira, y las reservas de energía, unidas al tradicionalismo, el conservadorismo y las pequeñeces de espíritu que sabe propias de las provincias.

Podríamos añadir algunas preguntas a nuestra ya vasta colección, pues para sentir, definir y explicar a un país se necesitan especiales cualidades que no todos poseemos. Si se pudiera medir eso en alguna forma, nos preguntaríamos ¿cuán argentino es Gálvez? Después de todo casi se podría jurar que su educación ha estado completamente regida por normas europeas, que lo que más ha leído (hasta el tiempo en que publicó las novelas de que nos vamos a ocupar) son obras francesas y rusas. Basta leer sus obras, escuchar a sus críticos y saber que él mismo nunca lo ha desmentido. Es suficiente citar a un crítico.[8] El mismo, a través de sus personajes, habla de sus lecturas. Etc., etc. El hecho existe. Lo que importa es saber cuánta influencia tienen nuestro amor y admiración por otros pueblos y por su obra, en el afecto que sentimos por el nuestro. Y aunque no influya en nuestro afecto, una educación cosmopolita con

especial insistencia en lo francés, ¿influye o no en un autor en cuanto a comprender a su país se refiere? Cito a tres autores;[9] pero en este caso concreto, por falta de pruebas sobre las que se apoyen teorías no muy seguras, queda la interrogación sin respuesta.

Antes de terminar esta enumeración de dudas, interrogaciones y consideraciones, que se va alargando más de lo que la prudencia aconseja, es necesario anotar una más, que tiene bastante importancia en el tema en cuestión y que es la de no saber hasta qué punto puede un hombre, por inteligente que sea, por comprensivo, por objetivo que sea, adentrarse en la mente y el corazón femeninos, o viceversa. Hasta qué punto es esto hacedero y cómo saberlo, parece ser asunto problemático en extremo. Pero sin tener el hilo de Ariadna ni medios para encontrarlo, se hace necesario entrar en el laberinto.

RASELDA

"La quietud provinciana ofrece más motivos poéticos de desarrollo", dice Julio Noé[10] acerca del tema principal de esta novela —*La maestra normal*—, y así parece ser, pues se debe contar entre las obras más poéticas de Gálvez. Y una de las más reales, al mismo tiempo (es lógico, después de todo, que realismo y emoción vayan unidos).[11]

Gálvez publica este libro cuando tiene treinta y dos años. En él está toda su experiencia de la vida provinciana. Raselda representa su espíritu, el espíritu estático provinciano, y la descripción que Gálvez hace de ella es la descripción que lleva dentro de sí mismo.

Las pinturas son excelentes. A este respecto, Cejador la llena de alabanzas (en esa forma tan característicamente suya).[12]

Dulce, romántica, soñadora (soñadora de amor) de poca voluntad, de carácter suave y tímido y sumiso. Encontrando siempre la realidad inferior a sus ensueños. Su falta de energía, vitalidad e interés en otra cosa que no sea sus pequeñitos problemas sentimentales, la imposibilita para tener éxito en sus labores de maestra. Hasta que la tragedia irrumpe sobre esa alma débil y suave, hace pedazos el mundo en que vivía, pero no la cambia. Raselda sigue sumisa y

resignada, acepta su suerte, el destino la lleva. Es el alma estática de la provincia, incapaz de cambio, aceptando su destino, pero fuerte en sus resignaciones, sumisa en los sufrimientos.

Y la impresión que produce en el lector es muy semejante. Provoca a compasión y lástima esa figura tan femenina y tan indefensa. ¡Hubiera podido ser una tan típica y tan excelente ama de casa provinciana! Pero eso es todo. No despierta interés. Podemos comprender a Solís, el infame (e inocente) seductor, al hombre de alma inquieta que la abandona. ¡Despierta tan poco interés, aparte del meramente sensual! Todo su encanto estriba en esa atmósfera femeninamente poética que la rodea. Como a las provincianas.

La historia, que narrada en pocas frases resulta brutal y común en extremo, pero que forma un bello libro, es la siguiente: Raselda es nombrada maestra en la Escuela Normal de Maestras. Sobrevienen las intrigas típicamente provincianas, agravadas por su ineptitud y el pasado escabroso de su madre. Llega Solís de Buenos Aires, la enamora casi por no tener otra cosa que hacer; se marcha a Buenos Aires abandonándola; ella descubre que va a tener un hijo, y se somete a una operación que descubierta propaga su desventura por La Rioja. Habiendo fracasado en su trabajo y en amores, es enviada a un puesto muy inferior, en un lugar mucho más pequeño, del que, debido a las acostumbradas malas lenguas pueblerinas, es trasladada finalmente a un miserable lugar cerca de la frontera andina, donde se dedica a practicar la religión.

Y toda esta tragedia sucede sin que ella haya tenido casi parte en ella. ¿Qué ha hecho ella para verse expuesta a tanta miseria? Solamente soñar. Eso es todo. Es un juguete de las circunstancias y no tiene la culpa de no saber vivir. ¿Y dónde lo iba a aprender? ¿En la provincia? ¿En ese ambiente de quietud, sueño y vacío infinitos, de calma desesperante, tan bien pintado por Gálvez? (Y es necesario haber vivido años enteros en una ciudad sudamericana de ese tamaño, para comprender el sentido de sus palabras, para poder, al leer la novela, empaparse de la sensación de quietismo infinito de un verano en provincias).

¡Pobre Raselda! ¡Víctima inocente del espíritu estático de las provincias! ¡Pobre Raselda! Que no despierta ningún sentimiento grande. ¡Ni siquiera una gran compasión!

NACHA

Un carácter mucho más complicado es el de Nacha Régules, la triste heroína del libro del mismo nombre. Libro que está formado por la sucesión de descripciones de las miserias a que está sujeta una mujer joven y pobre, en Buenos Aires. Descripciones de miserias, de tristezas, de brutalidades es este libro, que es el que más se encuentra influenciado por el naturalismo y los grandes escritores rusos. Mario Rodrigues dice que Nacha no es sino una hermana de Sonia;[8] pero, yo diría, sin la hondura psicológica de ésta, sin que Gálvez pueda alcanzar ni de lejos la maestría del magnífico Dostoiewsky, cuando nos deja entrever esa alma de mujer; sin la belleza de la explicación del porqué del martirio de Sonia, sin la altura de su renunciación.

Eso es lo difícil de entender en el libro de Gálvez. La razón de las acciones de muchos personajes. Uno puede sentir que el autor mismo se encuentra a menudo con el difícil problema de tener que explicar a Nacha y de hallarse incapacitado para hacerlo. Y entonces hace hablar a su personaje,[13] que se pregunta a sí misma el porqué de sus propias acciones. Eso no es absolutamente difícil de comprender: a todos nos sucede alguna vez hacer algo que después no podemos explicarnos. Pero lo que resulta poco convincente es esa su constante repetición: ¡Era mi destino!,[14] sin que tenga una completa conciencia de ello. En algunas ocasiones estuvo en sus manos el cambiar su destino y no lo hizo (como, por ejemplo, cuando Monsalvat le ruega casarse con él), y para explicar esto, Gálvez empieza a dar a éste, caracteres psicológicos de una hondura completamente inesperada y poco de acuerdo con las circunstancias que acaba de describir y al carácter de Nacha que sugiere en las primeras páginas y en sus otros libros (*El mal metafísico, La maestra normal*). Hay algo de demasiado trágico, de demasiado sublime (precisamente porque la Academia no nos deja usar la palabra en este sentido) que da a la novela un ambiente extranjero, un ambiente tolstoiano, que desafina, en contacto con la poca espiritualidad de Nacha, por más esfuerzos que haga Gálvez para convencernos de lo contrario.

XUM

Cuán diferente es la actitud de Sonia, tan sencillamente resignada a su destino, sin una sola vez mencionarlo. Resignación que se nos transmite serenamente, sin ademanes trágicos. Y aquí estamos en desacuerdo con Stefan Zweig que escribió a Gálvez: "Su novela es de un realismo punzante sin sentimentalidad y llena de sentimiento..." [15]

Otro defecto que encontramos en la descripción de esta alma femenina es su repetición, el acumular escenas semejantes en que mujeres parecidas que han soportado idénticas desventuras, relatan las mismas tristezas con las mismas palabras. Al querer reforzar sus palabras, Gálvez les ha disminuído su fuerza. "Describir árbol por árbol es el peor de los caminos para describir un bosque", ha dicho cierto crítico refiriéndose a *Jornadas de agonía* de Gálvez [16] y encuentro que la misma observación se puede repetir aquí.

Y aunque es difícil generalizar y quizás esta afirmación no sea tan general o exacta como debiera ser, se podría decir que en esta novela no se llega al espíritu de Nacha por exceso de documentación, y no por falta de ella, y que en esta obra el autor da más importancia a los sucesos que relata o a la impresión que quiere producir, que al estudio psicológico de esta mujer, su principal personaje. Por el contrario, recordamos a A. Chapman, cuando dice refiriéndose a una novela de Amunátegui Jordán "...esta novela ofrece un pensamiento: que la ciudad, proyectada hasta el interior del microcosmos, guarda eterna indiferencia por las ambiciones de los individuos..." [17] aunque en Gálvez este pensamiento está mucho menos claro, es mucho menos fuerte, mucho más diluído.

LITA

Otra indeterminada figura femenina es la de Lita. Lita, desdibujada, perdida, aplastada por la personalidad de Carlos Riga, y que, a pesar de constituir algo así como una triste y suave melodía recurrente, en esta sinfonía de angustia y de fracaso que es *El mal metafísico*, nunca acaba de definirse. Es que las mujeres de Gálvez, más aún que los hombres, son criaturas esclavas de las circunstancias, del medio ambiente, de la atmósfera de la provincia o de la

ciudad. ¿No lo vemos así en Raselda, Nacha Régules, Quica (la de *Una mujer muy moderna*) Lita, su quinteto de *La tragedia de un hombre fuerte* y las otras?

Pero unas pocas páginas bastan para hacer a Lita inolvidable. ¡Es tan real, tan sentida la descripción de esta "estatuita de Tanagra", que genuinamente asqueada por la frivolidad de su vida, sigue viviendo su vida frívola![18]

¡Qué hastío el de la vida de una mujer inteligente y refinada, en la sociedad de Buenos Aires por aquellos años! (el libro lleva la fecha 1922). ¡Qué rebeldía la que se siente contra toda esa tontería humana encarnada en su madre, sus amigas, y "los mocitos" elegantes que la rodean; rebeldía muy grande, pero nunca lo suficientemente grande como para hacerla romper con esa sociedad y dejarla!

Es ésta quizás una de las figuras más sinceras de Gálvez, y esta impresión de verosimilitud que produce se debe a varias razones: 1) a que no hace nunca nada, y porque no le pasa nada —a este respecto sería interesante hacer un estudio comparativo en literatura, y quizás mostrar cuánto más grande es la atmósfera de realidad que rodea a los personajes a quienes no les sucede nada (¿perogrullada?)—; 2) por el carácter algo vago de su dibujo, por lo contradictorio en ella, por ese su anhelar tanto algo que no sabe lo que es; 3) por la perfección de su retrato físico. Porque esa es una de las grandes cualidades del Gálvez novelista: el poder pintar a una persona, un cuadro, una emoción, una experiencia, en cuatro frases. Dondequiera que Lita aparece, está frente a nosotros pintada en una frase, sentida en un movimiento: "figurita de Tanagra" con "súbitas expresiones de pilluelo" y modo de hablar "brusco". Pobre desencantada de Loti, vida estéril y frívola que tuvo en sí tantas potencialidades.

Gálvez conoció bien el tipo, pues no es éste el único ejemplo de esta clase de figura. La tenemos en sus cuentos, en personajes secundarios, y aparece a menudo, siempre la misma. Fué la figura de mujer de alta clase social, típica del Buenos Aires de ese tiempo. Tipo de "gamine" que apareció en todo el mundo occidental.

Fué fácil describir esa vida y esas conversaciones; difícil culpar a una mujer tan encantadora y con rasgos tan originales por no tener aún más originalidad, más energía para vivir. Y además, es

en sus debilidades, en sus defectos, donde podemos notar la buena pintura de carácter de mujer, el acierto de Gálvez en su pintura de esta alma femenina.

¿Lo que ella hace? Nada. Quejarse de la frivolidad de su existencia, leer un poco y dejarse amar por Carlos Riga, el poeta maldito, tan bien descrito por Gálvez, siendo la causa sin quererlo, y casi sin saberlo, del fracaso de su vida. Eso es todo.

Al leer la descripción que de ella hace el novelista, no es difícil comprender que una personita así produjera en Carlos Riga, sentimental incorregible, la pasión que fué una de las causas de su miserable vida. Y es tan fácil entender que ella nunca pudiera estar a la altura de ese amor. ¡Pobre Lita! ¡Lo reales que son las triviales tristezas y fracasos de su vida!

ASUNCION

O el amor estático. Y otra vez volvemos a las diferencias entre provincia y ciudad. Porque como dice Salaverri [19] al referirse a *La tragedia de un hombre fuerte*, "Toda la cuestión estaba allí, en ese conflicto entre la vida colonial y la vida moderna, entre el espíritu estático y el espíritu dinámico". Un caso diferente al de Raselda, aun cuando el personaje central sea el mismo. En el caso de Raselda se trata de la provinciana en su provincia, el ejemplo de la formación que da ese ambiente, el prototipo de joven muchacha pueblerina. En Asunción se produce el choque entre los dos ambientes, se muestra el resultado de la educación del pueblo, en el ejemplo de mujer casada ya formada, que ha desarrollado todas sus posibilidades.

Y al espíritu estático se le culpa de un modo absoluto, por el fracaso de ese matrimonio. Como provinciana muy católica y como muy católica poco comprensiva, Asunción es exactamente lo opuesto de lo que la energía de su esposo y su amor a la vida, necesitan. He aquí unas cuantas frases de Gálvez, al respecto: "Asunción, como todas las provincianas, no era coqueta". "Como todas las mujeres argentinas había sido engañada respecto a la vida, a los hombres y al amor. Engañada por sus padres, por el catecismo, por los confe-

sores". [20] De tal modo que tenemos la impresión de que Asunción, en unos cuantos años, será la exacta reproducción de su madre, descrita en una frase: "Acabó por no pensar sino en enfermedades y en milagros". [21]

En su afán por probar su tesis, Gálvez quizás va demasiado lejos y quizás esta observación sea errada psicológicamente: "Asunción hubiera perdonado a su marido un defecto cualquiera, hasta una aventura, pero no ese afán de hacer mil cosas, ese sentido un poco mecánico de la existencia". [22] Hay en esta velada crítica al espíritu de la ciudad, un reconocimiento de los valores poéticos y espirituales de la provincia.

Esta figura femenina, no muy fuertemente trazada, de esposa común y corriente, parece solamente usada como una especie de decorado, pero de importante decorado, para que el autor pueda hacer resaltar sus otros personajes; para servir como de una especie de medida de peso en la balanza de sus ideas y hasta quizás para justificarlas.

Porque Asunción es demasiado provinciana, conservadora, estática. De Gálvez se podría decir lo que él dice de Urgel: "En su manía de explicarlo todo por el conflicto entre el pasado y el presente, por la vida estática y la vida dinámica, había empezado a derivar toda una moral del dinamismo". [23]

CLOTA

O el amor-imaginación.

Una importante conclusión parece brotar de esta aventura: "...y dedujo que a las mujeres no les apasionaba en realidad sino una cosa: el amor. De aquí la inferioridad de las mujeres escritoras y artistas en general; y de aquí también que sólo en literatura descollasen realmente y cuando hablaban de amor". [24] El resto del libro parece probar esta aserción; no hay ni una sola mujer "fuerte". Y si recorremos la galería de mujeres de Gálvez, nos será difícil encontrar una, como en otros autores, como en otras literaturas hasta hace muy pocos lustros. ¿Quiere esto decir que la existencia de una mujer decididamente interesada en su trabajo, entusiasmada con

él, prefiriéndolo si tuviera que elegir entre él y un hogar, es solamente un fenómeno de los últimos diez años, más o menos? ¿O que mujeres así no existen en realidad? Pero dejemos este punto tan discutible y tan discutido.

En Clota, Gálvez pinta a una hermana de Carlos Riga: mujer de gran sensibilidad, artista, inteligente, es un alma trágica y sufriente. Una especie de personaje de novela rusa. Pero en su deseo de mostrarla como personaje trágico, exagera la nota y el resultado es el de un impaciente cansancio producido por una perenne tensión melodramática en sus cartas desgarradoras, en sus palabras torturadas, en sus ademanes sufrientes. Este personaje parece imbuído de un sentido aristotélico de la tragedia, en su constante prever el destino. Y uno puede tal vez comprender a Clota, quizás sentir compasión por ella, pero no amarla.

La aventura dura poco. Un encuentro casual, poca atracción de los sentidos o del intelecto, algún interés, va desarrollándose en unas pocas entrevistas en que, debido al enorme poder imaginativo de ambos, se creen enamorados apasionadamente. Pero una entrega demasiado fácil y unos cuantos detalles materiales producen una completa desilusión en ambos. Después de lo cual él no puede continuar fingiendo y ella, que había en realidad estado plenamente consciente de lo ilusorio de este cariño, no quiere continuar fingiendo creer en su amor (el asunto es menos complicado de lo que parece al leer esta frase).

Este tipo femenino corresponde al de los torturados, angustiados protagonistas de las novelas de esa época, de los protagonistas masculinos. Un paralelo muy semejante, pues es el resultado de la misma hipersensibilidad, de las mismas reacciones emotivas, del mismo choque contra un brutal medio ambiente, aunque sus problemas sean diferentes.

Y dice el autor refiriéndose a Clota: "... era uno de los prototipos más representativos y perfectos (de la muchacha porteña moderna) pues reunía todas las características de su modalidad: la inquietud, el ansia de vivir, el horror del hastío, el anhelo del amor y la desesperanza de encontrarlo, el ensueño perenne, la inconstancia de sus sentimientos, el escepticismo de la vida y de los hombres". [25] "Las que van al amor por imaginación o buscando llenar

con algo el vacío de sus vidas y sus almas o por desesperación trágica". [26]

El sentido trágico de la vida. Clota era una de esas personas "...que llevan la tragedia en su interior, que nacen para sufrir y hacer sufrir a los demás, que viven silenciosamente, ocultamente, un perpetuo drama que las devora, que a los íntimos hechos los tornan trascendentales y que en el fondo no aman la vida aunque ellas crean amarla". [27]

AURELIA

O el amor-pasión. O descripción de un capítulo en la vida amorosa de Urgel, en que se ponen más en evidencia tanto el estilo de Gálvez como sus grandes defectos como pensador y como autor.

Pero véamos en primer lugar cómo describe el autor lo que le gusta llamar amor-pasión. Al salir de las Cámaras después de un triunfo oratorio, Urgel se encuentra con unos ojos de mujer. Desde ese momento vive intrigado por ellos. Cuando, algunos meses después, encuentra en la puerta de una tienda a la dueña de esos ojos "su mirada, su alma, su ser entero fué hacia ellos con la fuerza violenta de su ansiedad de amor". [28] Y en este momento empieza entre ellos un intercambio de miradas poderosamente sensual y descrito con un lujo oriental de detalles. Miradas con las que se acarician, con las que conversan, con las que se hablan de amor. Tan elocuentemente, que la segunda vez que se hablan ella se entrega a él. Y desde entonces empieza un crescendo en el amor de ella: un crescendo angustioso, pasional, sensual, lleno de ternura. Y por el contrario, desde el momento de la entrega, el amor de él o más bien la atracción que sintió, el interés pasajero, empiezan a disminuir rápidamente. El cansancio y el hastío empiezan a torturarle. Algún tiempo después se separan. Para desesperación de Aurora e infinito desahogo de Urgel.

Pero en este capítulo está concentrado todo el romanticismo de Gálvez. Que es mucho. Se encuentra en la descripción de los sentimientos, en el lenguaje, en la manera de ver a la humanidad. Es éste un trozo de literatura lleno de lágrimas, ternuras, invocaciones

a la Fortuna, reflexiones tristes, desilusiones, sombra; todo cubierto por un velo de sentimentalismo, con mucho de melodramático y no poco de vulgaridad.

La pintura exagerada de Aurelia, en la que todo es llevado a los extremos más violentos, resulta una golosina demasiado dulce. Y nos acordamos de las palabras de A. Torres Rioseco refiriéndose a este mismo autor: "De lo cual (de su número extraordinario de argumentos) resulta que sus hombres y mujeres se tiñen inmediatamente de un color novelesco y terminan por convertirse en caricaturas". [29]

Y es que, aunque no podemos probarlo, a pesar de sus protestas de objetividad [1] este capítulo es completamente subjetivo. El está "sintiendo" a sus personajes cuando trata de racionalizarlos. Se crea conflictos entre la pintura que quiere hacer de un espíritu de mujer y la compasión y simpatía que siente por este tipo de mujeres que, aunque exagerado en sumo grado, se adivina que es al que se siente más atraído instintivamente.

He dicho que es uno de los capítulos más débiles. Porque en él se encuentran las pruebas de la poca universalidad de este escritor. Su modo de ver las cosas está pasado de moda; su lenguaje, también. Hay demasiados lloriqueos, demasiadas descripciones eróticas y muy poca profundidad, en todo él. Todo nos suena en los oídos como una especie de "Canto a Teresa", sólo que mucho, mucho más inferior. Y la superficialidad, no de los problemas sino de la manera de enfocarlos, presentarlos y describirlos, salta a la vista.

MARTA

O el amor-piedad. "Genialidad del corazón como lo hay del intelecto o de la voluntad". [30] Verdadera genialidad porque Marta es el sentimiento humanitario encarnado en mujer. ¿Y hay algo más femenino que el humanitarismo? Femenino, en el mejor sentido de la palabra, en lo que tiene de espiritual, de elevado, de noble.

El amor maternal. Ese amor que es más fuerte que el más fuerte amor. Porque significa generosidad, entrega, ternura, piedad. Feliz el hombre que tiene una mujer así, en su vida. Y esta clase de

sentimiento es el que Gálvez ha intentado pintar. Sin conseguirlo. Por su conocido defecto: la exageración.

Marta es una muchacha que se entrega o más bien que se somete a las caricias más íntimas y más apasionadas, por parte de Urgel, a pesar de no sentir placer alguno en ello y más bien disgusto y sufrimiento, solamente por la inmensa compasión que siente al oír las quejas de su amigo, a quien sus negativas desesperan. De inteligencia normal, sin poseer gran cultura o grandes atractivos, es éste uno de los personajes más reales de Gálvez. Su catolicismo, su ingenuidad, su bondad nos hacen pensar en esas borrosas personalidades que todos conocemos; borrosas debido precisamente a su mucha virtud.

Como Gálvez está interesado principalmente (interesado es una palabra muy débil para expresarlo: obsesionado, más bien) por la forma en que reaccionan sus personajes ante el amor, no ha podido presentar con suficiente fuerza el carácter de una mujer muy interesante y, a mi modo de ver, representativa del elemento femenino en Hispanoamérica y mucho más convincente.

Marta es el instinto maternal hecho persona (¿el sentimiento más elevado o el más primitivo, en la mujer?). Aunque está enamorada de Urgel, sus caricias no le interesan; su amor carece de sensualidad, está todo formado de una mezcla de ternura, compasión, simpatía, amistad. De esta clase son, probablemente, los sentimientos que inspiran a las Hermanas de la Caridad, a las enfermeras y a toda la enorme legión de mujeres constituída por esas esposas y madres abnegadas, resignadas, que existen solamente para sus esposos y sus hijos, sin poder concebir una existencia diferente.

Entre todos los tipos de mujer que Gálvez nos ha presentado, ¿no es éste el más general? ¿No es ésta, típicamente, "la Mujer"? Por supuesto, sería ridículo seguir con este tema que tantas discusiones ha engendrado y tan pocos acuerdos. La única razón por la que mencionamos este problema es que nos parece que Gálvez no lo ha visto en esa forma o, por lo menos, no lo ha presentado en esta forma. El parece considerar a esta mujer como excepcional, considerar a su virtud como un mirlo blanco, sorprenderse ante su bondad. Y es que, y aquí tenemos una de las fallas del libro, es absurdo mirar algo o a alquien solamente desde un ángulo: el mismo ángulo o el mismo punto de vista. Y el amante no ha sido el es-

poso, y el esposo no ha sido el padre, y el padre no ha sido el hijo. Y Gálvez no ha mostrado el alma de mujer; ha mostrado las reacciones de algunas mujeres, al verse confrontadas con cierto problema.

ELSA

O el amor intelectual. ¿Encontraba de mal gusto, quizá cursi, o en todo caso teatral o insincero, el sentimentalismo? [31] Para Elsa, el amor debía ser algo espiritual e inmaterial, la compenetración y profunda comprensión de dos almas. El encuentro de dos sensibilidades y de dos espíritus. Ella no comprendía el amor físico. [31]

He aquí descrito el tipo de persona completamente opuesto al descrito en el capítulo anterior y por consiguiente mucho más raro de encontrar. Es Elsa mujer de sensibilidad exquisita, y de un exquisito refinamiento de espíritu (interesante también y discutible la distinción que establece el autor entre alma y espíritu). Mujer de gran sutileza, de espíritu aristocrático, de gran fuerza intelectual y muy poco poder emocional, siente una gran repulsión por el amor sensual; repulsión a la que parece haber contribuído el hecho de estar casada con un hombre que representa la antítesis de su personalidad.

Elsa se enamora (intelectualmente) de Urgel; pero a la primera tentativa de éste de besarla en los labios, su desilusión es infinita y la atracción que había sentido un año hacia él, desaparece por completo. Y eso es todo.

Pero es curioso que al describir a esta mujer se insiste en lo poco común que es esta clase de personalidad, especialmente entre las argentinas. Se afirma que esta clase de mujeres se podría encontrar mucho más frecuentemente entre las altas clases sociales europeas, ya que, suponemos, debido a que la Argentina carece de esas exquisiteces de antigua aristocracia en decadencia, el ambiente no es favorable a la formación de esta especie de raras perlas.

Interesante figura es ésta, en la que Gálvez ha tratado de expresar toda la delicadeza de su espíritu y de su lenguaje. En ella hay esa angustia de enorme soledad espiritual de casi todos sus personajes (y la de tantos personajes de novelas hispanoamericanas

de ese tiempo) [32] pero en ella esa desesperación es aún más real o para ponerlo en mejor forma, la sentimos aún más que en Lita o en Clota o en Aurelia porque el personaje es tan sensitivo, tan delicado, tan fácilmente herido. Y también porque, debido a su mayor inteligencia, su poder de sufrimiento es mayor —tesis en la que no podemos detenernos ahora: volúmenes se podría escribir sobre ella— o sea que por su inteligencia y sensibilidad la ponemos al mismo nivel que a Carlos Riga, mientras que elevamos su dolor a la quinta potencia, al pensar que ella no tiene las posibilidades de acción que Riga, por el hecho de ser hombre, tiene. Y las pocas oportunidades de actuar aumentan lo reconcentrado del dolor.

Hay una poderosa lógica en los caracteres humanos y en los acontecimientos que es forzoso respetar, dice León Daudet. Y he aquí que Gálvez no hace el necesario uso de la lógica en los acontecimientos que narra. O por lo menos, sus personajes femeninos son profundamente ilógicos en todo momento. Sin que a él parezca preocuparle el hecho de que una mujer a quien él ha pintado dotada de una nobilísima serenidad y de una gran inteligencia se comporte en forma tan absurdamente emocional e histérica. Porque aunque la escena final, la del beso no dado, esté muy realmente descrita, constituye en tal medida un anti-clímax, una negación absoluta de todo lo anterior, que nos sorprende como un golpe. Pero no importa. Hemos conocido a Elsa y eso constituye una especie de compensación.

LUCY

O la voluntad de amar. Y la incapacidad de amar. Por su cerebralismo y su independencia, Lucy, la que no pudo amar, es la única a quien Urgel, que se interesó por tantísimas mujeres, ha amado y ama.

Es Lucy la verdadera mujer moderna de la obra de Gálvez. En el real sentido de modernidad: verdad, sinceridad, vitalidad, inteligencia, independencia, la hacen tan diferente de las mujeres de épocas anteriores. Pero son esas mismas cualidades las que la incapacitan para la ternura, la piedad, la compasión, el interés por los pequeños detalles de la existencia diaria.

Lucy es joven y bella. Enteramente franca y sincera con él desde el primer momento, se le entrega cuando unas pocas semanas después cree amarle. E inmediatamente viene la desilusión. ¿Causada por el amor físico, por poca delicadeza de él, por remordimientos? No. Porque él ofreció casarse con ella, en vez de proponerle irse a vivir con él. Extraña paradoja que no nos sorprende si leemos la historia completa y nos adentramos en el espíritu de la heroína. Escuchémosla: "Yo quería que el hombre a quien amase fuese libre, anárquicamente libre, incapaz de pensar en eso que tú has pensado; que no se pareciese a los demás, llenos de prejuicios sociales, cobardes, respetuosos de todas las normas. Yo quería que fuese un hombre capaz de decirme: 'ahora te vienes a vivir conmigo'. Me he desilusionado. Veo con absoluta claridad que no eres mi hombre." [33]

¿Mujer fuerte? Por lo menos debemos reconocer que es diferente de las demás y que trae algo nuevo, algo como un soplo de vida nueva, en el ambiente un poco hiperestésico, un poco enfermizo en que se mueve inquietamente, incesantemente este personaje —¿fuerte?— de Gálvez, constantemente en busca del amor de una mujer.

Y el único amor de Urgel es rechazado. La única mujer que él ha amado no está lo suficientemente interesada en él.

Pero la nota final no es de desesperanza: "Espera siempre ... siempre ... aun cuando ya no tengas motivos de esperar ..." [34]

Para resumir en una frase la idea que se viene repitiendo a través del libro:

"El dinamismo físico de la hercúlea Metrópolis encontróse con el espiritual dinamismo de los hombres nuevos". [34]

CONCLUSIONES

He estado tratando de encontrar la respuesta a unas cuantas dudas que se me vinieron a la cabeza al empezar este trabajo. Y me parece mejor tratar de contestarlas, si hemos de llegar a alguna conclusión.

¿Es Gálvez tan objetivo como cree serlo?

"El medio ambiente en que Gálvez hace vivir a sus personajes no es el ambiente argentino, eso es falso. Nos denigra gratuitamente" [35] se nos dice, mientras que Julio Noé [36] sostiene "El mérito fundamental de Gálvez consiste, precisamente, en haber tratado esos nuevos tipos con exactitud que no podría desconocérsele y en haber descrito el ambiente porteño con vigor y verdad no comunes en nuestros hombres de letras", para añadir [36] "Son argentinos purísimos, conforme a las características nuevas pero viven al margen de la común vida argentina". "A menudo triunfa su romanticismo sobre su deber de escritor realista" escribe muy justamente Torres Rioseco, [2] y al leer a Francisco Contreras: [3] "... Nuestros novelistas de la ciudad... sus obras son grandes cuadros, productos de la observación y documentación, encarados bajo un punto de vista más o menos sociológico. M. Gálvez que es el primer novelista de la Argentina es uno de los representantes más característicos de esa tendencia", oímos: ¿Dónde está la verdad? Creemos que Gálvez trató sinceramente de ser objetivo, de hacer un trabajo científico; creemos también que probablemente se vanagloria de ser un espíritu nuevo, de no dejarse llevar por sus sentimientos y de ser capaz de observar fríamente el medio ambiente. Mas para hacer un trabajo así, se necesita haber nacido con cualidades especiales que Gálvez no poseía. A través de sus libros nos parece ver al hombre: entusiasmándose por sus personajes, sintiendo simpatía o antipatía por ellos, repitiendo las mismas teorías en boca de diversos caracteres, insinuando las mismas convicciones. No. Gálvez trató de ser, quizás creyó ser objetivo, sin haberlo conseguido plenamente jamás. Y en cambio, muchas veces consigue efectos completamente distintos, en su afán de querer rodear a sus libros de una atmósfera de realismo. Bien nos lo dice Ramón Doll: [16] "es inquisidor de minucias de importancia discutible o de ninguna importancia", y Alvaro Melián Lafinur: "Gálvez ha incurrido en un exceso de minuciosidad. Cae a menudo en lo fotográfico alejándose de lo pictórico. Su obra peca por abundancia" [37] "y extremando el realismo, en principio tan acertado, Gálvez ha incurrido en una deformación caricaturesca de muchas cosas". Y Julio Noé, en su artículo ya citado, dice: "En su celo verista, Gálvez nos dice todo lo que ha visto, aun lo insignificante. Por eso su novela, como los cuadros en que el pintor ha detallado los últimos planos como los primeros, carece de relieves." El mejor

ejemplo es *Nacha Régules* que pudiendo haber sido un libro excelente consigue cansar al lector en la mitad de su lectura, con la repetición *ad infinitum* de los mismos sucesos, llevados a cabo en idéntica forma y siendo relatados con la misma inacabable sucesión de detalles. Y éstos son los mismos detalles que nos hacen pensar que Gálvez, al querer pintar el crecimiento y desarrollo del alma de un pueblo, nos ha estado pintando su propia alma. No puede seguir el consejo de André Gide: escuchar a los personajes antes que dirigirlos; oírlos hablar aun antes de conocerlos y saber que existen por lo que les oye decir. Porque en sus páginas aparece constantemente el autor, el hombre. Esto hubiera complacido a Anatole France (pues constantemente, en sus libros, nos encontramos con el hombre más que con el artista) y los juegos de pasiones, las ideas y los sentimientos están observados desde dentro. Y estas palabras no se dicen tratando de disminuir su valor. Torres Rioseco dice de él: "sólo la larga vida interna nos da abundancia y generosidad de expresión". [2] Así pues, aunque no le creamos tan objetivo como él hubiese querido ser y notemos en su obra la fuerte influencia de sus teorías y opiniones, esto no rebajará el valor que ella tiene.

En cuanto a la lucha entre el espírtu estático y el espírtu dinámico, que se opera tanto en Gálvez como en sus novelas, parece que, por lo menos a juzgar por los libros que mencionamos y muy especialmente por *La tragedia de un hombre fuerte*, finalmente siempre es el espíritu dinámico el triunfante. "Víctor pensó en aquella lucha del espíritu estático y el espíritu dinámico. La moral vieja, el Pasado, se defendían, por los medios más viles, contra toda innovación. Pero era inútil. Y así como la fisonomía material del país se había transformado, así se transformaba también su fisonomía moral". [38] Y basta observar a sus personajes y estudiar la forma en que los describe. ¿No son Nacha, Raselda y Asunción el espíritu estático personificado en mujer, Clota, Aurelia y Marta el espíritu de transición, Lita, Elsa y Lucy ejemplos del dinamismo en la atmósfera? ¿Y no es finalmente Lucy la triunfante, la mujer más fuerte que el hombre fuerte?

En cuanto al problema del argentinismo de Gálvez o de sus obras, pensamos que es difícil de resolver. Creemos que él trató de libertarse de la fuerte influencia europea, y como dice A. Chapman: [39] "One of the most noteworthy tendencies in Latin-American

Literature today is nationalism, manifesting a desire to be freed from the European modes which for so long have shaped the thought processes of this hemisphere." También citamos una vez más lo que dice el mismo autor, acerca de las ciudades americanas [10] y lo que dicen Portuondo y Torres Rioseco, [10] acerca de la influencia extranjera. Vemos, pues, que hay un consciente deseo de independencia en el arte y en la vida. Pero, y hablamos tanto en general como refiriéndonos a este caso en particular, es difícil desligarse completamente de algo que forma parte de uno mismo. Es el caso de la Argentina, país formado casi enteramente por corrientes de inmigrantes casi todos europeos; inmigrantes que van aumentando año tras año; corrientes que se van renovando año tras año. Es el caso de Gálvez, educado de acuerdo con moldes europeos, descendiente de una familia que sentía gran admiración por Europa, cuyas lecturas fueron en su mayor parte de libros escritos por autores franceses, rusos o ingleses, que viajó extensamente por Europa. ¿Vamos a creer que es posible sacudir de una nación o de un espíritu una influencia como ésta?

¿Qué clase de obra es la de Manuel Gálvez?

Tememos que, juzgándola por los libros que conocemos, se nos haga necesario señalar unos cuantos defectos que nos parece constituyen la razón por la que el enorme renombre de este escritor ha ido declinando tan rápidamente, aunque por la importancia que en un cierto período tuvo su obra, por su antiguo prestigio y por sus muchos años de trabajo, sea el patriarca de las letras argentinas.

Gálvez es un escritor desordenado, de obra muy desigual y que ha escrito quizás demasiado. A este respecto, no podemos menos que recordar las palabras de Suárez de Figueroa: "Sean los escritos hidalgos, esto es, de más calidad que cantidad, que no consiste la opinión de sabio en lo mucho sino en lo bueno", y de pensar que a esta enorme producción se le pude llamar con Bonet [10] "la plaga del repentismo". Salaverri dice que su prosa es "... suelta, un poco desigual pero siempre fluída y muy elocuente. En los intermedios líricos corre más alada, se hace musical y a veces cobra elegancia." Torres Rioseco está de acuerdo: "Narra con sencillez, minuciosa enumeración, repeticiones, casi elegancia..." dice, mientras que R. Doll le ataca, quizás un poco exageradamente [16] "... Gálvez cree que hay una técnica de la novela..... acaso en este pro-

fundo error de Gálvez estriba todo el desastre de su obra de novelista . . ." En realidad, este enojo se debe a las acostumbradas arrogancias de Gálvez que, como buen triunfador, era (y es) un gran egotista. Pero se puede decir, sin gran temor a equivocarnos, que sin ser un artífice de la prosa y excepto en algunos pasajes en que se nota su gran impaciencia por terminar o cuando, como dice Julio Noé:[5] "el estilo caprichoso, desaliñado y pintoresco de sus obras recientes responde en parte a propósito del autor; posiblemente el deseo de hacer ver con mayor intensidad las escenas que describe, y sobre todo, a caracterizar el ambiente argentino", con lo que no estamos completamente de acuerdo; su lenguaje fluye con facilidad y con elegancia y posee además, en alto grado, la capacidad de describir una emoción, una escena o una persona, en tres o cuatro frases, con lo que puede producir excelentes efectos.

Pensando en las novelas de este autor, nos vienen a la mente unas observaciones de Arnold Bennett que Ciro Alegría menciona:[41] "La falta es de calidad. En efecto ¿cuántos son los protagonistas que logran destacarse realmente? ¿Cuáles son los que tienen un trazo firme y convencen como seres vivientes? . . . La base de la buena novela está en la creación de caracteres y en nada más . . ." Pensamos en estas palabras y en el artículo de Torres Rioseco sobre *Don Segundo Sombra*[11] y nos vemos obligados a confesar que entre la gran cantidad de caracteres que Gálvez ha empleado en sus libros, ninguno podría acercarse siquiera a la magnífica figura, calma y serena.

Y esto nos trae, por su íntima relación, al principal defecto en las obras de Gálvez: su falta de universalidad. Sus novelas son libros que ya pasaron de moda, sus caracteres son retratos de personas que ya no existen. A pesar de lo mucho que él trató de estudiar seriamente la psicología de sus personajes, y véase lo convencidos que se muestran los críticos a este respecto: "El análisis psicológico se ha desarrollado en esta novela con una perspicacia y minuciosidad extraordinaria."[3] "Nadie tiene tanto como usted el sentido de la psicología femenina. Habla usted de la vida con una sencillez que oculta la profundidad con la cual usted la sondea."[42] Y a pesar de haber tratado de hacer, contrariamente a lo que Fernando Alegría, quizás generalizando demasiado,[43] había negado diciendo: "La empresa de analizar al hispano-americano debiera ser la materia de nues-

tra novela psicológica. En vez de eso los novelistas llamados psicólogos se dedican a interpretar con estilo renovado tramas pasionales que agotaron ya la novela francesa y española...", sus caracteres nunca llegan a ser lo que quería A. Torres Rioseco, cuando dice en *Occidental*: "Verdad es que la novela ha venido evolucionando de la forma narrativa a la de presentación, o por mejor decir, de revelación. Queremos la comunicación directa con los caracteres, queremos más, llegar a ser nosotros mismos personajes integrantes de la novela." [44] En realidad, Gálvez cae a menudo en el teatralismo y el melodrama o en el énfasis en la observación psicológica. Y "el análisis psicológico exagerado como la descripción minuciosa es una desproporción y el arte actual tiende a la armonía sintética".

MIREYA JAIMES FREYRE,
University of California, Berkeley.

NOTAS

1 Gálvez, M. *La tragedia de un hombre fuerte.* (Buenos Aires), Bib. de Nov. Am., 1922, p. 8.

2 A propósito, véase Torres Rioseco, A. *Novelistas contemporáneos de América*, ed. Nascimento, Chile, 1939, pp. 250-270.

3 Contreras, Francisco. "La tragedia de un hombre fuerte", *Mercure de France*, reproducido en *Nosotros.* (Buenos Aires), núm. 44, 1923, pp. 414-416.

4 Torres Rioseco (2), p. 263, dice: "Gálvez usa un número extraordinario de argumentos y razones para convencernos de que sus personajes están actuando de acuerdo con la realidad, para convencerse a sí mismo en primer lugar y después al lector".

5 Noé, Julio. "El mal metafísico". *Nosotros*, núm, 21, 1916, pp. 393-400. Se muestra completamente convencido.

6 Para corroborar mis palabras, puedo citar las de Torres Rioseco (2): "Gálvez es a pesar de todo un introvertido y por lo tanto sus novelas son mejores cuanto más cerca están sus protagonistas de su yo". Y nótese que hay muy pocos protagonistas que no estén cerca de su yo, ya sean éstos femeninos o masculinos.

7 Y volviendo a citar el trabajo anterior, p. 262, "...a veces esta sociedad ni siquiera es la real sino que es sólo la abstracción que el novelista

ha hecho de ella y los personajes pasan a ocupar el lugar secundario de mecanismos destinados a ilustrar las ideas del autor".

8 Rodrigues, Mario. *Correio de Manha*, reproducido en *Nosotros*, núm. 39, 1921, pp. 417-419.

9 Chapman, A. Perspectiva de la novela de la ciudad en Chile, *La novela iberoamericana*, 1951, pp. 193-212.

b) Portuondo, J. A. El rasgo predominante en la novela hispanoamericana, *ibid.*, pp. 79-87.

c) Torres Rioseco, A. (2), p. 259.

10 "La maestra normal", *Nosotros*, núm. 21, 1916, p. 400.

11 Torres Rioseco, "Definición de Don Segundo Sombra" (*La novela iberoamericana*), p. 259.

12 Cejador, J. "Carta", *Nosotros*, 1917, p. 284.

13 *Nacha Régules*, ed. Pax, Buenos Aires, 1922, pp. 49 y 263.

14 ¡Cuán diferente y cuánto más profundo es el significado de las mismas palabras, repetidas una y otra vez en *Madame Bovary!*

15 *Nosotros*, núm. 44, 1923, pp. 283-284.

16 Doll, R. "*Jornadas de agonía* y la técnica de Gálvez", *Nosotros*, núm. 67, 1930, pp. 126-130.

17 En su estudio ya citado (10), p. 206.

18 Pillement, G. "M. G. y la novela argentina moderna", *Nosotros*, núm. 71, 1931, pp. 307-311.

19 Salaverri, V. A. "La tragedia de un hombre fuerte", *Pegaso*. (Montevideo), junio, 1922.

20 (1) p. 74.

21 (1) p. 51.

22 (1) pp. 76-77.

23 (1) p. 242.

24 (1) p. 292.

25 (1) p. 120.

26 (1) p. 121.

27 (1) p. 101.

28 (1) p. 173.

29 (1) p. 263.

30 (1) p. 294.

31 (1) pp. 364-365.

32 Muy interesante es la explicación de A. Chapman, con referencia a esta conciencia de soledad en la Argentina, en su trabajo "Terms of spiritual isolation in E. Mallea", *The Modern Language Forum*, March-June, 1952.

33 (1) p. 430.

34 (1) p. 447.

35 "Hombres en soledad", *Estudios* de la Academia Literaria de La Plata, año 28, t. 60, sep., 1938.

36 (5) pp. 395-396.

37 "La maestra normal", *Nosotros*, núm. 17, 1915, pp. 95-100.

38 (1) p. 336.

39 "Observations on the Roto in Chilean fiction", *Hispania*, 1949, pp. 309-314.

40 Bonet, C. A. "La plaga del repentismo", *Palabras*, 1935, "mas el ejercicio constante no se traduce en progreso".

41 "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana" (9).

42 Miomandre, F. "Carta a Gálvez", *Nosotros*, núm. 40, 1922, pp. 122-123.

43 "Una clasificación de las novelas hispano-americanas contemporáneas", (9).

44 Torres Rioseco, A. "De la novela en América", *Occidental*, mayo, 1949.

XUM

Breve panorama de la novela chilena reciente

CHILE ha sido predominantemente un país de poetas. Por eso, no extraña que la prosa en general y la novela en particular no hayan recibido la debida atención. Francisco Santana, distinguido crítico chileno, en su excelente libro *La nueva generación de prosistas chilenos,* comenta: "Ante la potencialidad y brillo de nuestros poetas han quedado los prosistas al margen del reconocimiento que merecen". [1]

El presente trabajo tiene por objeto presentar, en forma breve, la producción de los novelistas más recientes de Chile. En 1940 un eminente crítico chileno, Pedro Nolasco Cruz, se expresó de manera muy pesimista sobre las perspectivas de la novela contemporánea en su patria. Escribió: "Por cierto nada tiene de brillante el cuadro de nuestra literatura novelesca... Lo peor es que, por ahora, no vemos indicios de que este género literario tome buena dirección." [2] Empero, durante la década que ha transcurrido desde aquella fecha, la situación ha cambiado radicalmente; en el Chile de hoy se manifiesta un nuevo y creciente interés en la novela que cuenta con un número imponente de cultivadores. En los párrafos siguientes indicaremos las figuras que más se destacan en el panorama novelístico chileno.

Un escritor típico de la época presente es Juan Godoy. Por el año de 1938 inició el "Angurrientismo", movimiento dedicado a la "intuición de la esencia chileno-cultural", y que atrajo a Fernando Alegría, Pedro de la Barra, Leoncio Guerrero y otros. Godoy escribió, en 1940, una novela titulada *Angurrientos* que había de servir como modelo y estímulo a los "angurrientistas". Consta de una se-

rie de cuadros de la vida popular santiaguina. El autor se esfuerza por presentar a personajes típicamente chilenos, que nos deleitan con sus acciones graciosas y a veces picarescas. Su lenguaje sería a veces incomprensible para nosotros si no fuera por el glosario que aparece al fin del libro. Siguió a esta novela *La cifra solitaria* (1945), obra más breve y más imaginativa que escoge como escenario una región sureña. Interesan mucho tipos como el matarife Serafín y Golondrina el Ciego. Fiel a los principios del "Angurrientismo" el autor hace amplio uso de motivos folklóricos.

Escritor de tipo análogo es Leoncio Guerrero. Su novela *Faluchos*, publicada en 1946, presenta el pueblo de Constitución y describe minuciosamente las costumbres maulinas. Es una epopeya de la vida insegura y arriesgada de los habitantes del valle maulino y de su incesante lucha contra el mar.

La zona salitrera del norte tiene a Andrés Sabella como su intérprete más fiel y más hábil. Su novela *Norte grande* (1944), subtitulada "Novela del salitre" está considerada por los chilenos como la mejor exposición literaria de aquella región, de su historia y sus tradiciones.

También Nicasio Tangol pertenece a la generación de jóvenes escritores que están tratando de explorar los valores genuinamente chilenos. Su primer libro, *Huipampa* (1944), subtitulado "Tierra de sonámbulos", describe las costumbres, supersticiones y leyendas de la región isleña de Chiloé. Dos mundos se entremezclan en la obra: el de las duras realidades de la existencia diaria y el mundo de fantasmas y terrores supersticiosos que prestan al libro un tinte de irrealidad y ensueño.

Se echa de ver que el regionalismo y el costumbrismo han sido cultivados con entusiasmo durante la última década. En cuanto a la novela campesina, el suceso de mayor resonancia fué la aparición de la obra *Ránquil* en 1942, escrita por Reinaldo Lomboy. En esta novela el autor se aparta de la tradición chilena que se limita a tratar el asunto "como si sobre el campo existiera una especie de consenso de respetar su apariencia idílica", según observa Luis Alberto Sánchez.[3] *Ránquil* constituye la epopeya de unos indios que colonizan una región árida del sur de Chile. Llega la orden de abandonar las tierras y los "hijueleros" emprenden una lucha sangrienta contra las fuerzas armadas, en la que casi todos perecen.

La "novela de la tierra" (subtítulo de la obra) interesa no solamente por su fuerza dramática sino también por la descripción auténtica y realista de la vida cotidiana de los colonos. Lomboy rinde tributo, a cada paso, al amor del colono indio por su tierra. Se nos presentan también paisajes de infinita belleza. La filosofía del libro puede resumirse en las palabras de uno de los personajes que después de sufrir un sinfín de desastres exclama: "Por mucho que puedan incendiar y matar, nunca podrán matar la tierra, porque no hay balas que le den muerte."[4] La crítica chilena ha alabado mucho la obra de Reinaldo Lomboy, verdadero jalón en las letras chilenas. *Ránquil* pertenece al ciclo latinoamericano de *El Indio* de López y Fuentes, *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría, y *Huasipungo* de Icaza.

La segunda novela de Lomboy, titulada *Ventarrón* (1945), tiene por tema la intensa lucha que sostiene una comunidad de míseros pescadores-campesinos, para proporcionarse el pan cotidiano, en unas tierras arenosas, vapuleadas día y noche por los vientos del mar. El estilo de esta breve novela es más fino que el de *Ránquil*; pero la obra carece del drama humano y vibrante del primer libro.

La novela del mar, casi desconocida en Chile, tiene un intérprete en "Juan Negro" (pseudónimo del poeta Juan Aguirre). En *Botella en el mar* (1947) describe un puerto con sus gentes, esforzándose por poner de relieve todo lo que hay de legendario y misterioso en la vida marinera.

La novela humorística, igual que la novela del mar, ha tenido pocos cultivadores en Chile. Sin embargo, la presente generación cuenta con un escritor que ha acertado en este difícil género. Se trata de Enrique Araya cuya primera novela, *La luna era mi tierra*, recibió calurosa acogida en 1948. Narra en forma autobiográfica las experiencias tragicómicas de una joven que tropieza a cada paso con la desgracia y la desilusión.

Araya da otras pruebas de sus dotes de humorista y satírico en *El caracol y la diosa* (1950). El protagonista de este libro es un recluso de un manicomio que nos comunica sus memorias del año 20, 912 y nos habla de sus encuentros con una extraña raza llamada los "S. 4". Estos seres, o más bien autómatas, son los descendientes

de la raza humana; pero todas sus funciones biológicas han sido reemplazadas por procesos mecánicos. Los "S. 4" llevan una vida regimentada en que todos los sentimientos humanos han desaparecido por completo y un grupo de gobernantes despóticos controlan cada acto de su existencia. Las charlas del protagonista con los "S. 4" proporcionan al autor amplias oportunidades de dar salida a su humorismo un tanto satírico. La novela nos recuerda la obra de Orwell, titulada *1984*, que tan gran éxito tuvo recientemente en los Estados Unidos.

No deja de impresionar la variedad de temas cultivados por los miembros de la generación actual. Preferente atención merecen asimismo los escritores de la novela introspectiva (o más bien psicológica). Luis Oyarzun, joven autor ya conocido como poeta, dejó buena impresión con su primera novela titulada *La infancia* (1940). Consta de una serie de episodios de la vida del niño Eugenio. El novelista procura penetrar en el mundo complejo del niño, mundo lleno de imágenes misteriosas, de dudas y ensueños.

De mayor importancia son las obras de dos mujeres cuyo aporte a la novela introspectiva ha sido considerable. Chela Reyes, que se destaca principalmente en la poesía, dió pruebas de su versatilidad en 1951, con *Tía Eulalia*, novela en prosa poética en la que dos hermanas están perdidamente enamoradas del mismo hombre. Sin embargo, es María Luisa Bombal quien más se distingue en la novela de introspección. *La amortajada*, publicada en 1938, fué uno de los éxitos más notables de la última época novelística chilena. Su concepción es original y atrevida. Presenta a una mujer en su lecho de muerte, evocando los hechos pasados de su vida atormentada. Es una de las pocas novelas chilenas de esta época que han sido traducidas al inglés.[5] Su segunda novela *The House of Mist* (1947) fué escrita en inglés, con la ayuda de su marido. En su obra María Luisa Bombal, escritora impresionista de fino temperamento, logra unir artísticamente la vida íntima de sus personajes con los fenómenos del mundo exterior.

Debemos finalmente llamar la atención sobre la novela urbana, cultivada con éxito considerable por dos autores relativamente nuevos. Joaquín Ortega Folch ganó el Premio Unico de Novela, en el certamen celebrado por la Sociedad de Escritores en el año 1950.

La novela premiada fué *Infierno gris*, serie de frescos de la vida íntima de santiaguinos de todas las clases sociales. El autor se esfuerza por probar dos afirmaciones hechas en el frontispicio; a saber: que "La ciudad es un antro de perdición" y que "El hombre es siempre un bruto contenido por el freno de la ley... un asesino en potencia". No hay nada que redima a los personajes del *Infierno gris*, capaces sólo de engaños, seducciones, robos, crímenes y malas intenciones. El libro es de innegable valor, por el vigor del estilo y la excelencia del diálogo. Sin embargo, el afán del autor de pintarlo todo de un modo tan pesimista, perjudica hasta cierto punto su vocación artística.

Escritor de espíritu más ancho y perspectivas más amplias, es Nicomedes Guzmán, indudablemente el novelista más discutido de nuestra época. La aparición en 1938 de su primera novela, *Los hombres obscuros*, provocó una gran sensación literaria. Su segunda novela, titulada *La sangre y la esperanza* (1943), acusa un arte novelístico de mayor plenitud y madurez. Nicomedes Guzmán es el pintor por antonomasia del conventillo chileno. Nadie —y no hacemos excepción de Alberto Romero, J. S. González Vera y Manuel Rojas— ha pintado con tal maestría y con tanta simpatía la existencia escuálida de sus habitantes. A diferencia de tantos novelistas de tendencia naturalista, Guzmán sabe también pintar el lado agradable de la existencia del conventillo. No faltan bellos horizontes, hermosas puestas de sol y sentimientos tiernos, en las páginas del joven autor. Sus personajes nos parecen de carne y hueso. Se aprecia asimismo en Guzmán su estilo recio y al mismo tiempo poético, rico en metáforas ingeniosas. El defecto principal del novelista es su frecuente e innecesaria crudeza de lenguaje.

En conclusión, cabe subrayar que lo que une a los jóvenes novelistas y hace de ellos una verdadera generación, es su deseo de apoyarse en los aspectos múltiples de la realidad chilena. Este deseo se manifiesta en movimientos como el "Angurrientismo" y en las preocupaciones costumbristas y regionales. Los novelistas de la época actual se están dedicando a la creación de una tradición novelística genuinamente nacional. Quizás su mayor defecto es la estrechez de sus horizontes que no se extienden más allá de su patria, o dicho de otro modo, su falta de universalidad. Sin embargo, será intere-

sante seguir el futuro desarrollo de este grupo de artistas jóvenes que, no obstante habernos brindado cuadros fieles e interesantes de la contemporaneidad chilena, todavía no han alcanzado su plena madurez literaria.

JACOB ORNSTEIN,
Washington, D. C.

NOTAS

1 Santiago, Editorial Nascimento, 1949, p. 37.

2 *Estudios sobre la literatura chilena,* Santiago, Editorial Nascimento, vol. 3, p. 203.

3 *Nueva historia de la literatura americana,* Buenos Aires, Ed. Americalee, 1946, p. 428.

4 Santiago, ediciones Orbe, 1942, p. 469.

5 Traducción norteamericana: *The Shrouded Woman,* New York, Farrar, Straus and Co., 1948.

6 Consúltese también: Arturo Torres-Rioseco, *La novela en la América Hispana,* Berkeley, California, 1949, pp. 221-224; John A. Crow, "A Critical Appraisal of the Contemporary Spanish-American Novel", en *Hispania,* Wallinford, Connecticut, vol. XXXIV, núm. 2, mayo, 1951.

La poesía de Xavier Villaurrutia

Con la muerte de Xavier Villaurrutia, perdió México uno de sus más destacados valores poéticos. Poeta de la soledad y de la angustia, aunque poco o nada existencialista, logró recrear en sus versos el sentimiento de horror ante la vida, que es una de las características del hombre contemporáneo.

Sus escasa producción poética abarca sólo tres volúmenes pequeños y unos poemas no coleccionados. Esto se debe a las necesidades interiores del poeta mismo; creía firmemente en la naturaleza intelectual de la poesía, y para él, escribir quería decir pensar y volver a pensar, hasta el momento en que "... no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora *sé* que voy a escribir! Es decir, escribo *inevitablemente*, ¡esa es la palabra exacta!" [1]

Reflejos, su primer volumen, apareció en 1927. Forma parte del movimiento, llámese poesía pura o como quiera, que trató de crear un retrato objetivo del mundo sin que el poeta se mezclara en su poema. Reflejos son: de la atmósfera, de un jardín, de la vida que rodea al poeta.

Lo mejor del volumen es el grupo de poesías llamado "Suite del Insomnio", donde el "Eco"

> ... juega con los ruidos
> copiándolos en sus espejos
> de sonidos.

El lejano sonido del tren se persigue a sí mismo por la noche, y "Tranvías" son

> Casas que corren locas
> de incendio, huyendo
> de sí mismas...

Pero dentro de la objetividad de estos *Reflejos*, hay una nota de melancolía. En "Sueño" se pregunta el poeta si los amantes estarán juntos en la vida como en el sueño. Esta melancolía se torna *ennui* increíble: el mundo visto desde la loma es un "puzzle" que no vale la pena de arreglar. Crece la melancolía mientras se aguza dentro del poeta su sentimiento de la soledad que lo sigue desde los ojos del retrato ("Soledad"). Quiere huir

> para que el domingo
> fuera detrás del tren
> persiguiéndome...
> ("Domingo".)

Quiere huir del silencio que

> ...nos ha estrujado,
> inútiles, en los rincones.
> ("Fonógrafos".)

Y crece la soledad.

> La soledad se agranda
> como las sombras
> en la sábana del muro,
> como las caras de ayer...
> ("Amplificaciones".)

Ya se desvía Villaurrutia de la objetividad para irse camino del solipsismo que es uno de los grandes temas de *Nostalgia de la Muerte*, cumbre de su poesía, aparecida en forma definitiva en 1946.

En *Nostalgia de la Muerte*, la melancolía se ha hecho angustia y la soledad es amenaza. Es este libro una afirmación de las realidades filosóficas que persiguen al poeta en la lucidez desesperada de la noche. Veamos estos asertos en algunos de los poemas recogidos en dicho volumen, especialmente los "Nocturnos".

En "Nocturno miedo" Villaurrutia recuerda los pensamientos que lo atacan en sus andanzas nocturnas. Todo es duda; en el misterio de la noche se han perdido el individuo y la personalidad. El hombre resulta ser intelecto sin cuerpo:

> ¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
> en el muro, lívido espejo de soledad,

no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

Hundido en su solipsismo, incapaz de encontrar a otro que le diga, "Te veo. Existes", el poeta ni está seguro de que le pertenezca el mismo cuerpo. Está rodeado de espejos (muros, personas) que le devuelven siempre el mismo reflejo, el único, el suyo.

Quizá el más poderoso de estos "Nocturnos" es el "Nocturno de la estatua". Sueña con una estatua que le huye gritando. El poeta la persigue, pero sólo halla el grito; cuando trata de asirlo, encuentra sólo el eco. Quiere prender el eco y toca un muro, que a su vez se vuelve espejo opaco en el que el poeta no ve más que a sí mismo. Esta progresión simboliza la búsqueda, el intento de hallar a otro en la zona de soledad completa a la que lo ha conducido la razón. Desaparece todo lo que afronta, y halla el compañero único y eterno: él mismo. Cuando, al final, descubre a la estatua asesinada, y le da vida en un "... cerrar de ojos ...", puesto que sólo en sueños encuentra lo que busca, ella le dice, "... estoy muerta de sueño." Hasta la compañera de sueños se muere de la enfermedad fatal, que no es más que una "... cotidiana muerte provisional." [2]

Asediado por este concepto filosófico, al mismo tiempo sumamente personal, Villaurrutia nunca pudo refugiarse en él. Ni en la vigilia ni en el sueño, ni en ese momento atemporal antes de dormirse, momento que no es ni sueño ni vigilia, pudo su intelecto hallar descanso. En "Nocturno en que nada se oye", la inteligencia pura anota sus pensamientos en ese momento en que la conciencia ha salido del cuerpo, esa "... estatua sin sangre ...", para bajar en un viaje sin fin, por el agua que no moja, por el aire que parece de vidrio, por la llama lívida: símbolos del movimiento de la mente por ese reinado donde todo es lo mismo, y a la vez tan distinto que da miedo.

En este poema vemos una técnica del autor que se ha comprendido mal. Frecuentemente se le tacha de jugar con palabras. Los

versos que más han provocado esta mala interpretación son los siguientes:

> ... y mi voz que madura
> y mi voz quemadura
> y mi bosque madura
> y mi voz quema dura...

Estos versos han sido aclarados magistralmente por José Luis Martínez. [3] Se remonta a un verso anterior.

> Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro cae mi voz...

Dice Martínez, "... es... un medio gráfico y sutil para representar el rebote angustioso de una voz caída entre el mutuo e infinito reflejo de un espejo frente a otro, reproducido una vez y otra vez, en su superficie, en diferentes matices representados por el juego de las palabras que conservan idénticos fonemas." Aquí queremos subrayar lo que creemos el verdadero significado de los versos, el intento de reproducir la ilusión de oír la propia voz como suena y vuelve a sonar precisamente en el momento en que se pierde la conciencia. Fenómeno muy conocido por los que han sido anestesiados.

Un poco más tarde se repite la técnica:

> ... aquí en el caracol de la oreja
> el latido de un mar en el que no sé nada
> en el que no se nada...

Oye el poeta el pulso de la sangre, y lo interpreta como el latir de un mar del cual no sabe nada, porque se produce en el momento de dormirse. Un mar en el que no se nada, porque es un mar fatal que volverá a oírse cuando cambiemos esta "... cotidiana muerte provisional..." por el final y único aniquilamiento del ser. Nada se oye, en ambos sentidos: todo está en silencio, pero la Nada habla claro.

En "Nocturno en que habla la Muerte" hace patente el poeta el segundo de sus temas: la muerte inminente. Piensa Villaurrutia en la posibilidad de que *su* muerte particular lo haya acompañado, no mental ni espiritualmente, sino

... escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro...

La Muerte ya no es entidad abstracta; se ha hecho compañera. Escuchamos las palabras de ella, tales como las imagina el poeta. Están entre lo mejor de la poesía de Villaurrutia. Habla, sencilla y directamente:

... Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa:
como un poco de aire cálido e invisible
mezclado al aire duro y frío que respiras;
como el recuerdo de lo que más quieres...

La Muerte, con mayúscula, ya es casi la amada, "...lo que más quieres..." Y el poeta tiene la confianza angustiosa de que no está a solas:

Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente.

Este concepto de la Muerte particular lo llevó Villaurrutia a su definición casi clásica, en el más acabado logro del poeta: "Décima Muerte". Es, en su forma, pariente cercano del poema amoroso renacentista, del *sonnet sequence* de los isabelinos.[4] Pero es esto y mucho más, resumiendo todo el sufrimiento de una vida pasada en súplica y tormento. Empleando dos técnicas muy del autor, antítesis e ironía, convierte a la amada renacentista en una amada mucho más interesante — y de atractivos mucho más eficaces:[5]

Si en todas partes estás,
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento

y en mi sangre confundida,
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?

No será ninguna casualidad la semejanza entre esta "Décima Muerte" y dos de los grandes sonetos en lengua española, de dos poetas que también sabían lo que quería decir la Muerte: Góngora y Sor Juana. Es una deliberada mezcla de dos corrientes literarias, formando así una tercera y muy nueva, en la que la Muerte y la Amada son una.

Por todo el poema se halla patente este extraño amor, tan extraño que el poeta acaba por habituarse a él. En la última estrofa, subraya irónicamente el hecho de que ya la Muerte no lo puede dañar:

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!

Para que el lector sepa bien que esta preocupación no fué mera *pose*, basta decir que Villaurrutia murió de un achaque del corazón, a la edad de cuarenta y seis años, y que desde hacía tiempo sabía él muy bien que le acechaba la muerte. Esta conciencia de lo que le podía pasar en cualquier momento, lo que tenía que pasarle dentro de pocos años, le prestó una habilidad extraordinaria para expresar la agonía cerebral que sufría. Se suma esta agonía en una de sus mejores estrofas, de "Muerte en el frío":

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.

Canto a la primavera, publicado en 1948, difiere notablemente de la obra anterior del poeta. La amada ya no es la Muerte, sino

una mujer de carne y hueso. La angustia de la muerte cercana ha sido reemplazada por la angustia sentida por el amante sin éxitos. Hay un cambio de énfasis que no logró cristalizarse; si no se hubiera interpuesto la muerte del poeta, quizá hubiera tenido desarrollo más amplio.

Esto no quiere decir que el libro sea un fracaso. Si "Amor condusse noi ad una morte" y "Soneto de la esperanza" representan un nivel poético más bajo que el de los "Nocturnos", hay que recordar que éstos están a una altura pocas veces alcanzada. Además, en los dos poemas citados y en "Nuestro amor", hay indicios de que el poeta ya iba manejando con su maestría acostumbrada esta materia nueva. "Nuestro amor" es poema amoroso, pero no es el idilio. Incluye todo momento, todo fenómeno, sea físico o mental, del amor. Este amor se basa, no en la felicidad, sino en una angustia mutua:

> ... si nuestro amor no fuera
> como un hilo tendido
> en que vamos los dos
> sin red sobre el vacío...

Por su misma naturaleza, es este amor más importante de lo que pudiera ser un amorío cualquiera; los dos están unidos como resultado de su agonía. Puede que se desvanezca la atracción, pero no este amor desesperado:

> ... si no fuera una larga
> espera interminable,
> un vacío en el pecho
> donde el corazón llama
> como un puño cerrado
> a una puerta impasible...
> ... si no fuera un desvelo,
> un grito iluminado
> en la noche profunda...
> ... si tus palabras fueran
> sólo palabras para
> nombrar con ellas cosas
> tuyas, no más, y mías;
> si no resucitaran,
> si no evocaran trágicas
> distancias y rencores
> traspuestos, olvidados...

Si su amor no fuera todo esto, si no fuera una fusión completa de su angustia mutua,

¡no fuera amor el nuestro,
no fuera nuestro amor!

El punto culminante de esta tercera fase de la poesía de Villaurrutia se halla en las "Décimas de nuestro amor", publicadas en *Cuadernos Americanos* poco después de la muerte del poeta.[6] Aquí la economía de palabras, la comprensión opaca, de *Nostalgia de la Muerte* están aplicadas al tema nuevo. La angustia de estas "Décimas" se desprende de un fuerte choque personal que parece haber turbado mucho al poeta:

Prisionero de ti, vivo
buscándote en la sombría
caverna de mi agonía.
Y cuando a solas te invoco,
en la oscura piedra toco
tu impasible compañía.

Ya los muros no son espejos, pero quizá fuera mejor así, puesto que la amada es tan dura. Pero sigue buscando, en una ansia sin esperanzas:

Mi amor por ti, ¡no murió!
Sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que en mi corazón cavó.
Por ella desciendo y no
encontraré la salida,
pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

Poesía de angustia y desesperación, pocas veces igualada en la poesía mexicana. Termina el último libro de Villaurrutia en un "Epitafio" que queda, tal vez intencionadamente, como su palabra final:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió mil y una muertes.
Nada quieras saber de mi pasado.
Despertar es morir. ¡No me despiertes!

En la obra de todo artista existe el problema de las influencias. La naturaleza y el grado de influencia varía de un poeta a otro, y en el período contemporáneo el problema se torna un verdadero rompecabezas, debido a que existen patrones de interés que aparecen en la obra de poetas que no tienen ni el menor parentesco el uno con el otro. En la obra de Villaurrutia han visto muchos críticos claros indicios del rastro de Juan Ramón Jiménez. Más que crítica, esto parece ser la salida más fácil. Existen ciertas semejanzas entre la obra del gran lírico español y la nostalgia de ciertos poemas del mexicano —poemas como "Soledad" o "Cuadro", por ejemplo—; pero aun en estos poemas tempranos Villaurrutia estaba dejando atrás a este tipo de lírica. ¿Dónde se ve a Juan Ramón en versos como "¡Qué dulce el agua disolviendo sales!" de "Arroyo"? Que existan ciertas semejanzas superficiales no lo podemos negar; pero se deben, creemos, más al ambiente literario en que vivía el joven poeta mexicano que a ninguna influencia verdadera. Habría sido casi imposible que no sonara algún eco de Juan Ramón en la obra de cualquier poeta joven de lengua española, como más tarde volvió a sonar tantas veces el eco de García Lorca o, en inglés, el de Eliot.

Para hallar influencias, no hay que salir de México. En la Décima Musa de México (y nótese cómo, de una manera tan villaurrutiana, hay aquí un juego de palabras con "décima"), Sor Juana Inés de la Cruz, y en Ramón López Velarde, halló el joven mexicano a dos amigos quienes le ayudaron mucho a forjar su propio estilo. Lo típico de este estilo consiste en dos técnicas: 1) empleo del adjetivo o del complemento verbal, para proveer el poder de la imagen, y 2) la costumbre de emplear toda clase de juegos verbales para subrayar el significado. Encontramos que estos dos elementos desempeñan un papel importantísimo en la obra de Sor Juana y la de López Velarde.

Citemos algunos versos de "Suave Patria":

> ...la patria es impecable y diamantina...
> ...raza de bailadores de jarabe...

Cada verso se compone de dos grupos de sílabas; de siete uno, y el otro de cuatro. En cada verso es este último de cuatro sílabas, sirviendo de adjetivo o de complemento verbal, el que proporciona el

poder poético. "... la patria es impecable y *diamantina* ..." "... raza de bailadores *de jarabe* ..." No hay manera más eficaz de describir la pureza increíble del aire del Valle de Anáhuac ni la influencia profunda de lo indio. Es esta técnica la misma que sirve de base de las mejores imágenes de Villaurrutia. Que sirva de ejemplo un verso de "Nocturno en que nada se oye":

... en esta soledad sin paredes ...

El poder poético se encuentra precisamente en las palabras "sin paredes". Parece haber terminado el verso; súbitamente, estalla todo el horror de la soledad infinita, ilimitada. Pues bien, no es esta una técnica tan desusada que Villaurrutia no la pudiera encontrar en otras fuentes; pero siendo el mejor crítico de la poesía de López Velarde y habiendo editado dos volúmenes de ella, parece lógico que de él haya aprendido esta técnica. Si faltan más pruebas, queda el hecho de que Villaurrutia mismo señaló la importancia del adjetivo en la obra de López Velarde. [7]

En el caso de Sor Juana, la semejanza estriba en coincidencias más generales, menos detalladas. Veamos, por ejemplo, la primera estrofa de "Décima Muerte":

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

Fijémonos en la cantidad de antítesis: viviendo-muriendo; sin verte-en tu presencia; muero-existo. Pues en la poesía de Sor Juana abunda esta técnica, desde el estupendo verso final del soneto "A su retrato", pasando por poemas como "Hombres necios que acusais" y "Que no me quiera Fabio, al verse amado", hasta el conceptismo neto de "Rosa divina que, en gentil cultura". Citemos los dos versos últimos de "Rosa divina ...":

¡Con que, con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

La semejanza entre estos versos y los de "Décima Muerte" es innegable. Por supuesto, no podemos decir definitivamente que aquí hay un caso de influencia directa, puesto que Villaurrutia habría podido descubrir esta técnica también en la obra de cualquier poeta barroco. Sin embargo, nos parece mucho más probable que la hubiera encontrado en la obra de Sor Juana. Y otra vez podemos alegar: los tres volúmenes de poesías de Sor Juana editados por Villaurrutia. [8]

La cuestión de influencia sobre el contenido es, a lo menos en este caso, algo más difícil. Parece haber algo de Heidegger; sin embargo, queda dicho por el poeta mismo que encontrar su propia expresión poética no fué tan fácil como encontrar a Heidegger. [9] Es decir, descubrió al filósofo después de formular su propio pensamiento. Además, una lectura cuidadosa de los poemas demuestra que hay diferencias entre los dos sistemas, si así podemos llamarlos. Lo que sólo parece formar parte del pensamiento de Heidegger es el tema predominante del mexicano: el hombre frente a la muerte. No negamos las semejanzas: interés por el tiempo; la importancia del concepto de *angst*, la angustia; el intento de comprender lo que es la muerte. Sin embargo, todo esto puede ser mera coincidencia. El tiempo es tema extendidísimo en la literatura contemporánea: Proust, Mann, Pirandello. La angustia y la muerte no pertenecen exclusivamente a Heidegger, ni mucho menos a los varios y variados grupos llamados existencialistas. Véase la poesía española barroca, como sólo un ejemplo. Además, tiene antecedentes antiguos en México, según veremos.

Otra influencia que ha sido señalada es la de Rainer María Rilke. Aquí parece haber más razón, puesto que el gran poeta alemán también desarrolló el concepto de la muerte y creó la suya particular. Los dos poetas coinciden en su actitud frente a la muerte cierta e implacable:

¿O quién podrá representar su morir siempre inminente
del pan grisáceo que come endurecido?...
Pero eso: consentir la muerte,
toda la muerte, aun antes de iniciar la vida,

y con tanta dulzura retenerla,
y aún ser noble y bueno,
¡eso es indescriptible! [10]

Las palabras de Rilke pronunciadas en su lecho de muerte son amplia evidencia de la integridad que poseía. "No: déjenme morir de mi propia muerte. No quiero la muerte de los médicos." [11]

Pero la poesía de Rilke demuestra claramente que en la muerte ve él lo que le abrirá la puerta a la vida por venir, vida que es el complemento necesario de los sufrimientos terrenales:

Angel: supongamos que hay un sitio del que todo ignoramos,
y que ahí, en un tapete indescriptible,
los amantes se mostraron todo lo que aquí
nunca jamás han realizado. [12]

De esto no hay ni el menor asomo en la poesía del mexicano. No hay ni ángeles ni porvenir, y la muerte es el fin. Afinidades, claro que las hay; pero sería difícil demostrar que había más.

Una característica de la obra de Villaurrutia es el empleo del sueño en la imagen, para demostrar lo que quiere decir. Lo hace de dos maneras: la creación de un mundo de ensueños en el que puede expresar el mundo de pesadilla en que vive, y la equivalencia del sueño y la muerte. Cuando nos dormimos, rompe los muros el mundo subconsciente del terror, y las barreras entre realidades externa e interna se derrumban. Se confunden vida y muerte, vigilia y sueño. El poeta tiene que expresar todas estas realidades complejas, y a Villaurrutia le sirvió para expresarlas el sueño.

Este es también un interés contemporáneo. Aparece en Novalis, para volver a aparecer en Nerval y Bécquer; finalmente, asume un papel importantísimo en la obra de Strindberg, Joyce, y muchísimos más. Pero Villaurrutia parece haber aprendido este doble tema-técnica de otra fuente. Dice él, "... quizá existan en mi obra, más que influencia de algunos escritores, la de un pintor. En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad." [13] Para el que quiera entender cuán fundamental fué esta influencia, sólo hay que comparar el ambiente de cualquiera de los "Nocturnos" con las sombras amenazadoras de alguna obra de Chirico, en particular *Misterio y melancolía de una calle*.

Poeta sumamente cosmopolita, fué atacado Villaurrutia por no escribir propaganda política, en vez de lo que tenía que escribir. Se le tachó de antimexicanista, afrancesado, y cosas mucho peores. A pesar de esas aseveraciones poco justas, parece haber una cantidad de pruebas que indican que fué tan mexicano el poeta como cualquiera de sus críticos, si es que así merecen ser calificados.

Existen en la obra de Villaurrutia hondas resonancias mexicanas. Recordemos que la cultura mexicana es expresión sintética de dos corrientes: la española y la india. Aquélla es la de las "Coplas" de Manrique y la poesía ácida de Quevedo, la de "La Danza de la Muerte" y los Cristos sangrientos. Esta es la de los sacrificios humanos, no a causa de ninguna sed de sangre, sino basados en la creencia de que sufrieron los dioses para crear al hombre, y por eso debe el hombre sufrir para honrar a sus dioses. "La idea del sacrificio expresa cómo la vida se nutre permanentemente de la muerte", dice Mariano Picón-Salas, y habla del "... espanto cósmico de los aztecas ..." y la "... tristeza india ..." [14] En los restos de la poesía indígena de México abundan la melancolía y la preocupación de la muerte. Casi parece sacado directamente de la obra de Villaurrutia este trozo de poesía indígena. [15]

> Nunca en verdad cesará, nunca en verdad se irá,
> ni se me hará soportable la tristeza que ahora expreso.

Compáresele con el verso siguiente, que es de "Muerte en el frío" de Villaurrutia:

> Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
> mi sola muerte presente,
> mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
> mi muerte de que no me consolaré jamás.

No debe extrañar que sea México la tierra de la gravedad, cuya característica nacional es la seriedad reflexiva. Existe el tema de la muerte en toda la literatura mexicana, dormida a veces, pero despertando para hacerse tema importantísimo en el siglo XX. Existe en las artes plásticas, desde la estilización de la escultura prehispánica al horripilante mundo de la visión de Orozco, Siqueiros y Rivera. Basta la obra de los grabadores del siglo pasado, como

testimonio del grado a que la muerte ha permeado la conciencia popular mexicana.

Como si no bastara todo esto para demostrar la mexicanidad de Xavier Villaurrutia, existe el libro interesantísimo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad.* [16] Al tratar de investigar lo que es la personalidad mexicana y dónde están sus fuentes, Paz se ha dado cuenta de que lo que le diferencia del inglés, del francés o del argentino es el hecho de que siempre lleva consigo su muerte. Citar ejemplos sería citar el libro entero. No parece caber duda de que aquí Villaurrutia no hizo otra cosa que trabajar dentro de su propio patrón cultural.

El otro aspecto del problema, el solipsismo, se puede atribuir, al menos parcialmente, a la misma cultura. La gravedad estoica del indio y el estoicismo individualista del español forman parte de la tradición que creó al mexicano. No parece exagerado aseverar que Villaurrutia, acechado por esas corrientes y atormentado por el problema personal de la muerte —¡y bien sabía lo que llevaba adentro!— hubiera creado una patria chica de su propia personalidad.

No hay por qué buscar en otras literaturas. A pesar de los que toman literatura por política, era Xavier Villaurrutia tan mexicano en la poesía como en la vida. Mexicana en cuerpo y espíritu, su obra alcanza las alturas de la universalidad, y quizá sea lo mejor de la estirpe, escrito en México hasta hoy.

FRANK DAUSTER

NOTAS

1 Citado por José Luis Martínez, "Con Xavier Villaurrutia", *Tierra Nueva*, I, 2, (marzo-abril, 1940), 77.

2 Xavier Villaurrutia, "Seis Personajes. VI: Un joven de la Ciudad", *Textos y pretextos.* (México: La Casa de España en México, 1940), p. 85.

3 "Con Xavier Villaurrutia", 79.

4 Esta filiación la indica Villaurrutia mismo en el lema de *Nostalgia de la Muerte.* Es un verso barroquísimo del *sonnet sequence* "Idea" del inglés Michael Drayton (1563-1631).

5 El verso último gana enormemente en intensidad, cuando el lector se da cuenta de que estos cuatro elementos son los propuestos por Empédocles como los fundamentales de la existencia.

6 Año x, vol. 55, 1, (enero-febrero, 1951), 287-289.

7 "Ramón López Velarde. II: Su poesía", *Textos y pretextos*, p. 27.

8 Damos aquí los cinco volúmenes de poesías de Sor Juana y López Velarde mencionados en el texto: Sor Juana Inés de la Cruz, *Endechas. Taller*, VII, (dic., 1939), 59-89. Pub. como separado por Ed. Taller, 1940; ———, *Sonetos*, (México, 1931); ———, *Sonetos y Endechas*, (México: Edit. Nueva Cultura, 1941); Ramón López Velarde, *El León y la Virgen*, (México: Edic. de la Universidad Nacional Autónoma, 1942); ———, *Poesías escogidas*, (México: Edit. Cultura, 1935; Edit. Nueva Cultura, 1940).

9 Véase la nota 3.

10 Rainer María Rilke, *Elegías del Duino*, (México, 1947, s. p.), tr. de Horacio Quiñones, "La Cuarta Elegía".

11 Citado por Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, (Buenos Aires: Edit. Losada, 1948), p. 151.

12 *Elegías del Duino*, "La quinta elegía".

13 Véase la nota 3.

14 *De la Conquista a la Independencia*, (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1944), p. 25.

15 "Canto en loor de los Reyes". Aparece, con tanto otro ejemplo de la misma tendencia, en *Poesía Indígena de la Altiplanicie*, de Angel María Garibay K. (México: Universidad Nacional Autónoma, 1940).

16 México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1947.

María Dhialma Tiberti, promesa para la Argentina

Esta jovencita llega a la poesía con un caudal lírico ultramodernista heredado en temprana edad. Es autora ya, a los veintitrés años, de tres libros de versos, *Cielo recto* (1947), *Tierra de amapolas* (1948) y *Las sombras amarillas* (1950), y de cinco comedias infantiles recogidas bajo el título de *Los títeres* (1948).

En *Cielo recto,* su joven espíritu entregado al ritmo interior de los asombros de adolescente, se expresa en la melodía de la imagen que encuentra en el verso libre la forma propicia. La gran poetisa argentina María de Villarino, que tan jerárquica se muestra en sus comentarios sobre obras literarias, dice de este primer libro:

> La poesía de María Dhialma Tiberti es un claro y hondo paisaje de adolescencia como ella misma: honda para captar la belleza sensible; clara para expresar sus intuiciones. En la forma libre y desceñida de su verso, logra el dominio de la idea poética, de la que brota, naturalmente, su palabra, iluminando todo lo que nombra. Pura y fresca, su emoción vibra en sonidos esenciales por jardines de sueños...
>
> Llevada de la mano por su magnífica adolescencia, María Dhialma Tiberti penetra en el ámbito de la poesía por un camino de luz. [1]

Desde los primeros poemas se siente en seguida la fuerte personalidad de esta escritora, casi niña, atenta a los sonidos y ritmos de la poesía no sólo de hoy sino también de ayer, que no desprecia nada y que no imita servilmente tampoco, pues en su temperamento se resuelven las diversas influencias que la guían logrando unidad de tono y sinceridad poética al hablar en imágenes sencillas y plás-

ticas, de la melancolía indefinida y confusa de la juventud. Todo ese sentir impreciso y desconocido que emociona sus pocos años lo devuelve con asombrosa fidelidad. En la poesía que abre el volumen, titulada sencillamente "De mí misma", nos habla de su emoción al soñar que era un lago tranquilo:

> Yo era un lago
> y en mí floreció una rosa
> porque sí...
> Mis propias ondas me daban
> armonías, ritmos y melodías;
> quería entenderlas,
> y las escuchaba
> pero sin comprender nada.
> Y sin embargo,
> soñé que no soñaba. (Pág. 11. Octubre de 1946.)

Algo de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez se encuentra en éstos y a lo largo de muchos versos de María Dhialma, más patentemente quizás en "Copla" o en "Jardín".[2] María Dhialma ha leído y asimilado la poesía de Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Amado Nervo, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges y de poetas más recientes, hasta de su misma generación.[3] Sencilla y sin pretensiones admite su predilección por Juan Ramón Jiménez y el primer Pablo Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, así como la poca atracción que ejerce sobre ella el romanticismo. Y es verdad que su poesía, íntima y personal, no tiene del romanticismo sino lo más fino y delicado, lo más tenue y sutil, lo que de él ha sobrevivido en el modernismo. Por eso, quizás más que a Campoamor prefiere a Bécquer, y aún parece que más que de Bécquer tiene de él lo que ha recogido Juan Ramón Jiménez en sus *Rimas de sombra* y en sus *Arias tristes*.

Silvina Bullrich, que leyó y gustó de *Cielo recto*, veía sin embargo en él "cierto hermetismo proveniente de la falta de confesiones íntimas y también de la falta de rima cuya cadencia ayuda a la comprensión".[4] Esta última aserción es cierta, en general, para toda la poesía; pero la impresión que nos produce a nosotros la poesía de María Dhialma es más bien la de una simplicidad y facilidad comunicativa muy lejos de hermética, porque la emoción de su poesía es instantánea en el lector, y la espontaneidad, la ingenuidad

con que se dicen las cosas son más comunicativas que el contenido mismo del poema. Se nos hace fácil captar esas asociaciones que caen fuera del lugar común y que nos sugieren estados de ánimo inexplicables en su complejidad pero que reconocemos en nosotros mismos.

Entre las poesías de *Cielo recto* se destacan "Llamada", "Versos", "Partida", "Preludio" y "Poema sencillo". [5]

Las imperfecciones, naturales en todo libro primero, son menos frecuentes en *Tierra de amapolas*, volumen sobre el cual poetas de indiscutible valor han reconocido al joven poeta que hay en María Dhialma. Entre ellos quisiéramos citar las palabras de María Alicia Domínguez:

> En *Tierra de amapolas* María Dhialma se revela poeta singular, fiel a su ámbito y a su tiempo. En ella la imagen precede directamente de la emoción: "yo inventé el tiempo para decir tu nombre" y el universo se ofrece nuevo a sus ojos asombrados, capaces de apreciar el matiz, lo mismo que el color. Estas amapolas de su tierra amanecida, participan del fuego de la juventud y tienen la experiencia de la sangre. Porque su verso juvenil confiesa la eterna inquietud de la vida, el dolor de lo irremediable y la instintiva sabiduría de la experiencia, que anticipa sus frutos en la obra de los poetas natos. Por eso, ella puede cantar algo tan bello y tan profundo como "Tú y yo". [6]

El poema a que se refiere María Alicia es obra de la intuición, y por ello no necesita la autora de aprendizaje para dar los sonidos más puros con sencilla pero segura maestría:

Tú y yo. Sombras.
Somos sólo sombras
presas en un acuario celeste.
Tú, inventas las huídas.
Yo, me resigno a los regresos.
Ambos deshilamos los días,
tejemos los encuentros,
decimos los adioses con palabras
frías de nostalgia.
Tú y yo. Voces.
Somos sólo voces
cautivas de un tiempo y de una tarde.
Tú, alejas las frases.
Yo, acerco las miradas.

XUM

Ambos cruzamos las sonrisas,
con equívoco brillo
de inexacta espada.
Tú y yo. Quejas.
Somos sólo quejas
anudadas a un lejano llanto.
Tú, olvidas las presencias.
Yo, recuerdo las distancias.
Ambos volvemos insensiblemente
a oscuros recodos
con sabor de lágrimas.
Tú y yo. Esperanzas.
Somos sólo esperanzas
dispersas en un viento iluminado.
Tú, gritando lo pasajero.
Yo, callando lo definitivo.
Ambos fingiendo partidas
por azules e insospechadas,
irreales galerías.
Tú y yo. Mentiras.
Somos sólo mentiras
atadas a crueles hojas de sable.
Tú, engañas a mis ojos.
Yo, miento a tus palabras.
Ambos creemos hilvanar historias
con tiernas llegadas.
¡Absurdos versos con perfil romántico!
Tú y yo. Nada. [7]

No es este el único poema que nos parece logrado. Su segundo libro se destaca por la sostenida calidad poética, a pesar de revelar concretas o lejanas influencias de los poetas que mencionábamos antes y quizás de algunos más. La prueba de que hay varias excelentes composiciones en él es que quienes lo han leído han destacado, como los más hermosos, diferentes poemas. Raúl Amaral, por ejemplo, menciona como mejores "Forastera de tu tiempo", "Día final", "Canto de espera, desesperado", "Lejano pescador de lágrimas". "No sé cómo he llegado", [8] mientras que María Alicia Domínguez destaca "Soy", "Tú y yo".

Tierra de amapolas habla de estados íntimos, de asombrados desencantos, de ardorosas anticipaciones, del mundo de los sentimientos vagos y poderosos a un tiempo de la adolescencia; pero siempre con medida y reserva, y sin otro hermetismo que el del alma

humana, sin otra oscuridad que la del sentir profundo. Raúl Amaral piensa en Jorge Guillén, en Pedro Salinas, en Julio J. Casal, al detenerse en los poemas de María Dhialma. Nosotros pensamos, guardando distancias, en Pablo Neruda, en Rafael Alberti, en Juan Ramón Jiménez, y alguna vez en la lejana, sencilla y nostálgica "canción de amigo" en la que algunos poetas de los últimos años se han inspirado. Así dice en "Canto de espera, desesperado":

Todo te está llamando,
amigo:
la amapola tibia
y la paloma de vuelos altos
nacida en el crepúsculo.
Todo te está nombrando,
amigo;
la enlutada procesión
de voces desgarradas y frías
y los quebrados violines de agua.
Y la fuente vieja
y el musgo verde y la hiedra nueva.
Todo te está aguardando,
amigo...
Y ven.
Ven hasta mi desesperación,
amigo, que todo te está nombrando. (Pág. 37.)

Deliciosamente ingenua, María Dhialma puede sentirse dueña de la vida en un poema lleno de esperanza y de juventud:

Yo inventé el tiempo
para decir tu nombre.
Porque mi voz lo quiso,
hubo violetas en verano
y glicinas en otoño. (Pág. 5.)

Y también ha encontrado una manera plástica, exacta de describir los indecisos temores, siempre vencidos, de la adolescencia:

Arriesgo mi canto
a la temprana muerte
sólo por ver si hay un eco
que pueda salvarse...
Arriesgo mi sonrisa

a la temprana partida
sólo por ver si hay un reflejo
que pueda salvarse. (Pág. 47.)

El poeta y director de la revista *Alfar* de Montevideo, Julio J. Casal, ve en ella un valor seguro y dice así lo que significa para él esta poetisa:

> En usted encontramos un dejarse ir por las cosas, casi sin tocarlas, desnudándose en ellas, hasta desaparecer usted, dejándonos solamente las cosas y un recuerdo de su paso por ellas. [9]

Horacio Rega Molina ve en este libro "esencia de mito poético en sus imágenes... la presencia de un espíritu que se amplía en perspectivas subjetivas de apasionada hondura poética..." [10]

Las sombras amarillas continúa y supera, en muchos aspectos, la inspiración de *Tierra de amapolas*. Hay en él nostalgias y recuerdos dentro de una mayor conciencia artística que por momentos reemplaza la intuición que guiaba los dos primeros libros. Nada que lo demerite tiene este proceso, resultado de una aspiración estilística y técnica tras un primer movimiento de irreflexiva espontaneidad. Las influencias de antes se han ido cristalizando con el seguro manejo de las palabras, y si alguna vez creemos reconocer a uno u otro poeta tras los claros versos, no podemos dejar de sentir la unidad absoluta del poema. Algunos son muy hermosos; tales: "Y la nostalgia", "Agosto", "El primer adiós", "Palabras con tu nombre" que reflejan conflictos íntimos, impulsos indefinibles y la paradoja de sentimientos hondos.

En la poesía de María Dhialma Tiberti predomina el elemento plástico y el movimiento de las imágenes regidas por el verbo antes que por el adjetivo, siempre parco:

> La nostalgia tiene el talle fino y las manos azules,
> cuando se está solo sin soledad
> oyendo rumores imprecisos que nacen en la distancia
> y buscan su sitio en el mapa de sombras. [11]

Cabría preguntarse si los versos de esta joven son resultado solamente de la intuición de la juventud y por ello no tienen porve-

nir, o si la autora posee además un auténtico don poético. Queremos creer esto último. En todo caso, ya nos ha dado algunas piezas antológicas que la consagran ante quienes sienten la poesía.

HELENA PERCAS,
Grinnell College.

NOTAS

1 Portada de *Cielo recto*, La Plata, Castalia, 1947.

2 Así dice en "Copla":

> La luna se hizo con ritmos.
> Los ritmos se hicieron con agua.
> El agua nació una noche
> en que las estrellas lloraban. (pág. 50)

Compárese con:

> La plaza tiene una torre,
> la torre tiene un balcón,
> el balcón tiene una dama,
> la dama una blanca flor.
>
> Antonio Machado.

3 Este libro dedicado "A la hermana agua" tiene todo él una simplicidad que nos recuerda a Nervo, aparte ya de algún elemento determinado como la repetición de versos al final de cada estrofa; a veces con una ligera variante más característica de Juan Ramón Jiménez. La expresión de angustias desconocidas nos recuerda a Pablo Neruda:

> Y en el estanque de agua oscura,
> de ondas sin sonido,
> culebrean desesperanzas
> y afloran temores informes;
> la superficie es quieta,
> con quietud de espalda muerta. (Pág. 48)

Algunas palabras como "desesperanzas" y "temores informes" nos hacen pensar en la prosa de Azorín.

Algunas poesías recrean la atmósfera de la última etapa poética de Alfonsina Storni, como "Romántica", (pág. 66) que nos recuerda "Camp fire" de *Mundo de siete pozos*, o como "Noche inmusical" en que leemos:

> El cielo es un pentagrama;
> la estrella más luminosa
> pinta una clave de fa en el firmamento,
> y las otras más pequeñas son notas... (pág. 26)

versos casi idénticos por la idea y la metáfora a los de "Página musical" de *Mascarilla y trébol*.

Otras poesías parecen haberse inspirado en Jorge Luis Borges, o por lo menos en su escuela. Véanse los siguientes versos de símiles típicamente borgianos:

> Quiero que sea un poema
> pequeño y claro,
> *bueno como la luz de una lámpara,*
> *simple como un gesto de tus manos* ... (pág. 70)

4 Juicio salido en *Atlántida* en enero de 1948 y obtenido por la amabilidad de la señorita Josefina Passadori.

5 Págs. 32, 38, 53, 54 y 70, respectivamente.

6 "Presentación y elogio de María Dhialma Tiberti", *Alfar*, Montevideo, 1949, núm. 88, año XXVII, s. p.

7 La Plata, ediciones del Bosque, 1948, p. 57.

8 *El Día*, abril 18, 1949.

9 Mayo de 1949. Juicio remitido por Josefina Passadori.

10 *El Mundo*, mayo 2, 1949.

11 La Plata, ediciones del Bosque, 1950, pp. 22-23.

La fuerza motriz, en la obra dramática de Rodolfo Usigli

No parece casualidad que Rodolfo Usigli publicara su primera comedia en 1932, con el título de *El apóstol.* Más bien, el autor se reveló como el apóstol del teatro mexicano, vocación que sigue desde hace veinte años. Se ha dicho de él que el teatro es su religión. Contribuyó Usigli a la creación del teatro mexicano, como autor dramático, director, traductor, profesor de arte dramático y también autor de obras de crítica y análisis literario. Lo que trata de superar es la crisis en el teatro mexicano, aunque la considera como un fenómeno inseparable del Teatro, como lo es del Comercio o de la Bolsa. Según Rodolfo Usigli, no hay crisis teatral donde no hay obras.[1] Al reunirse autor, intérpretes y público, el éxito viene sin faltar. En su lealtad hacia al realidad mexicana; en su intención de dar expresión a México, la obra de Usigli alcanza una proyección universal. La honradez profesional del autor, contribuye al desarrollo de la técnica y de la conciencia de la renovación del teatro mexicano.

En su investigación de los estilos en el teatro, Rodolfo Usigli hace una distinción clara entre el realismo y la realidad: ésta siempre se está transformando, mientras que aquél no viene a constiuirse en un estilo claro y personal sino a fines del siglo XIX. Además, Usigli reconoce un realismo moderno en el cual pugna la realidad psicológica con la realidad corriente, y otro realismo, mágico, en el cual el hombre trata de establecer una realidad nueva. En el teatro *poético* la poesía es un encuentro con la realidad que permanece intacta.

XUM

Rodolfo Usigli, el apóstol de un nuevo estilo en el teatro mexicano, aconseja "una celosa observación de los estilos de obras dramáticas." En el teatro idealista, así como en las comedias realistas clásicas, no cabe la tesis; no encierran una moral definida, a la inversa de las comedias románticas del siglo XIX. El teatro idealista es más bien el fin que el medio de llegar al fin. La acción se representa como algo que está en el proceso de desarrollo, dominado por la emoción que está en las manos del dramaturgo. Sólo al intentar distinguir entre los estilos, México podrá contribuir a la formación de un nuevo estilo en el teatro. "Hay que empezar a hablar del problema *hoy mejor que mañana.*" [2] No cabe duda de que el teatro en México no tiene una vida perfecta porque México no ha entrado aún en la plenitud. Usigli procura mejorar y reformar, con su crítica. Fiel a sí mismo, resulta iconoclasta blasfemo; sobre todo, por envilecer las maneras de la sociedad elegante mexicana.

En su obra dramática hay dos tendencias claramente determinadas: una trata de las costumbres sociales en México, y a pesar de su intenso color local, ofrece una crítica severa de la situación universal, que une su tema con la humanidad. A esta clase de obras pertenecen: *La mujer no hace milagros* (1939), *La familia cena en casa* (1942), *Medio tono* (1938), *El gesticulador* (1943), y *La última puerta* (1948).

El otro grupo más bien se ocupa en la psicología del hombre moderno, con los problemas que atormentan el alma humana, hasta convertirse en estados de introspección psicopáticos o conducir al borde de la locura, que se revela de varias maneras. A ese grupo pertenecen: *El niño y la niebla* (1936-1949), *Otra primavera* (1945), *Sueño de día* (1940), *La función de despedida* (1949) y *Jano es una muchacha* (1952).

Corona de sombras (1943-1947), no puede quedar limitada en ninguno de estos grupos, aunque es una pieza basada en la historia política, y motivos psicopáticos resultan de la situación.

La mujer no hace milagros, La familia cena en casa y *Medio tono*, del primer grupo, forman una trilogía ideológica. Lo que tienen en común no es el asunto, sino que muestran y detallan la evolución y la decadencia de la familia mexicana. Exponen tres tipos diferentes, y se completan entre sí. *La mujer no hace milagros* expone el gran mundo del México elegante, en su pleno y decadente apogeo.

En *La familia cena en casa* este tipo ya ha llegado a menos, y en *Medio tono* la familia de la clase media se va desmoronando.

La mujer no hace milagros [3] es una pieza de costumbres y de convenciones sociales, parecidas a las de *La familia cena en casa*. Las equivocaciones se aclaran al fin, y los escándalos acaban por no serlo de veras. Victoria, la hija mayor de la familia Rosas, está descontenta porque a su esposo le importan demasiado las tareas caseras. Casi se deja llevar a una aventura por Roberto, amigo de su hermana menor. Sin embargo, no pasa la noche con él, como lo sospechaba su familia, sino con su prima Elsa, y al vover a casa y saber que su esposo Alejandro está por salir de viaje a Sudamérica, nada impide la reconciliación entre los dos. Roberto Dávila es un escéptico ingenuo que declara repetidas veces que "la mujer no hace milagros". No se da cuenta de que Herminia está enamorada de él. Para ganar su simpatía y realizar "el milagro", Herminia finge una intriga amorosa, con un amigo mutuo y conquista el corazón de Roberto.

De lema a *La familia cena en casa* [4] le sirve la siguiente frase del autor: "El arte del teatro consiste en recordar con la ayuda de la imaginación". Este también es un drama de convenciones sociales, o más bien, de costumbres. Demuestra lo absurdo de los prejuicios y de la murmuración. La complejidad consiste en los enredos de la sociedad y las equivocaciones. Los Torres Mendoza son muy ricos, y la viuda ofrece a sus hijos todas las ventajas de la alta sociedad, así como las de la libertad, con el resultado de que Gilda, la hija mayor, lleva una vida en la que se mezcla con bohemios. Estela se ha divorciado por no tener hijos, y Julieta, la menor, va posponiendo su casamiento con Felipe porque ambas familias son demasiado ricas. El hijo, Carlos, lleva una vida frívola, y una noche, ya borracho, lo insulta Enrique Ramírez diciéndole que su padre ha robado una fortuna a los Ramírez. Para distraer la atención de la sociedad, de la deshonra de su difunto padre, Carlos se casa con la cabaretera Beatriz. Piensa frenar la calumnia del nombre de su padre causando un escándalo nuevo. La señora Torres Mendoza prepara una cena para 500 personas, y en esta ocasión presenta a su nuera Beatriz, aunque sea una "cualquiera". Después de haber impedido al joven Ramírez que causara un escándalo en la fiesta, la señora explica a él y a sus hijos que el padre de los Ramírez acumuló mu-

chas deudas. Para evitar el pago, legó su propiedad a su amigo Torres Mendoza. Este, por ser buen negociante, multiplicó la fortuna y durante varios años ayudó a la viuda Ramírez con grandes cantidades. Sin embargo, la vieja fué a Monte Carlo y lo perdió todo. Ahora la familia se mantiene sólo por la misericordia de la viuda Torres Mendoza. Al oír esta explicación, Enrique se va, avergonzado de su imprudencia anterior. ¿Y Beatriz? Esperaba quedarse para salvar a la familia del escándalo. Pero se descubre que Beatriz no es una "cualquiera". Ella también es de buena familia que la echó por una "culpa" suya. Sin embargo, ya que no hay escándalo y no hay necesidad de advertirlo, Beatriz se decide a dejar a Carlos y a seguir a Fernando, que la ama de veras, sin hacer caso de su linaje.

En *Medio tono*,[5] comedia de costumbres de la clase media en desmoronamiento, escrita en cuatro días, la familia también está preparando la cena, como en la comedia anterior. Es domingo y desfilan todos los hijos de la familia Sierra. Gabriela tiene dos novios; Víctor sólo se interesa en sus trajes y su elegancia; Julio es comunista; Martín, aficionado a los perros, es "l'enfant terrible" de la familia, y David, tísico y siempre cuidado por todos los demás. El carácter del petimetre Víctor se parece mucho al de Ricardo de *La mujer no hace milagros*, y también al cínico hijo menor Alberto de *Otra primavera*.

La familia Sierra se halla en un estado de desintegración moral y económica. Sin embargo, para superar la crisis, se reúnen en el supremo esfuerzo de salvar su triste destino. Guardan el decoro invirtiendo el último centavo en el camino separado de cada hijo.

Martín vende su perrito para conseguir cincuenta pesos. El señor Sierra ha sacrificado todos sus bienes, para librar de la cárcel a Julio. Van en distintas direcciones siguiendo cada uno sus propias ideas. A pesar de las luchas interiores de caracteres, demuestra la familia el instinto de rebaño, de resignación y de sacrificio que unen a los miembros de la familia en los momentos de peligro. En esta obra Rodolfo Usigli se ocupa de conflictos de la vida, de los dilemas que someten a prueba el alma y el espíritu humanos.

De la disidencia del principio resulta la concordia de la familia, a medida que se empeoran las circunstancias de su vida. Los Sierra son una clase media universal, de un pueblo que atraviesa las fronteras del nacionalismo. Al estrenarse en 1937, la obra suscitó una

polémica entre los izquierdistas y los derechistas: ambos pretendían enarbolarla en defensa de sus ideas políticas. Nada de eso estaba en la intención del autor. Veamos qué tendencias siguió en sus otras obras.

En *El gesticulador* [6] también hay un padre fracasado en la vida práctica y por eso le falta autoridad dentro de su familia, como al señor Sierra. Las familias de las tres comedias están en una decadencia evidente. La analogía es también clara en el caso de las hijas, no sólo en el de los padres. Gilda y Gabriela tienen corazones esquizofrénicos: ni siquiera saben decidirse por *uno* de sus novios. Los hijos de Sierra van por diferentes caminos: Sara va a tener un hijo ilegítimo; Julio va a la guerra a España, para salir del "medio tono" de la clase media de México; Martín sigue en su falta de disciplina y de respeto, y Víctor en su amor del lujo. A pesar de eso, los padres están unidos en la idea de no "matar los deseos de sus hijos." Por ellos se mudan de casa, por ellos sacrifican sus bienes. Y la única preocupación del padre es: "Creo que hemos hecho bien; pero no sé si habremos hecho lo bastante." Sus problemas son humanos pero forman un conjunto artificial que otorga una vista caleidoscópica del género. La coherencia de la familia tiene algo conmovedor y sentimental; mas para producir efecto persuasivo, son demasiados problemas. La pieza es más bien una hazaña de realización técnica que una obra de gran fuerza dramática.

En el epílogo a *El gesticulador* trata el autor de la hipocresía mexicana. Otra vez encontramos a un padre que fracasó en la vida práctica. Como profesor de historia, nunca ganó lo bastante para mantener a su familia. Sin embargo, el decoro fué guardado rigurosamente hasta que los Rubio se decidieron a mudarse al pueblo natal del profesor. Allí surgió un "Deus ex machina" en la persona del profesor norteamericano Oliver Bolton, en busca de datos sobre la vida de un general de la revolución, César Rubio. ¿Es una casualidad que nuestro héroe, tocayo y coetáneo de aquél, haya nacido en el mismo pueblo? Alentado por el momento propicio, el historiador César Rubio se convierte en el general César Rubio. Tiene documentos importantes de la revolución y de su tocayo, y vendiéndolos al profesor norteamericano, consigue dinero y la fama de ser el ilustre general. A su mujer, Elena, ya acostumbrada a la pobreza y a las privaciones, le explica César: "Todo el mundo aquí vive de apariencias,

de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio. ¿A quién perjudica eso? ... Yo soy mejor... que muchos de los que viven de la mentira..." [7]

Aunque los personajes de esta sátira política parecen más bien títeres que hombres de carne y hueso, reaparecen tipos ya conocidos de otras piezas del autor, como la Gilda de *La familia cena en casa*, quien parece carecer de corazón; como la Gabriela de *Medio tono*, quien vacila entre dos novios; como la Herminia de *La mujer no hace milagros*, quien deja al público adivinar su emoción hasta la escena final del último acto, así también Julia, la hija de César Rubio, al abandonar a su novio, explica: "Lo que amaba en él era la fuerza, la decisión, el poder, el dinero, la influencia — todo lo que no tenía en mi alrededor ni en mí. Pero ahora lo tengo, y él no importa. Tendré que buscar en otro hombre otras cosas que no tenga." [8]

Desde el momento en que se apropia la identidad del general, el profesor Rubio cambia de actitud. ¿Por qué no pudo probar su talento en la vida anterior? Falta allí una transición, una explicación de este cambio repentino del fracaso continuo al éxito y el poder. La misma falta de desarrollo se nota en el carácter de Miguel, hijo de los Rubio. El único rasgo sobresaliente de su carácter es la debilidad y falta de respeto, lo que ya notamos en el adolescente Martín, en *Medio tono*. A pesar de no hacer más que papeles secundarios, las mujeres de *El gesticulador* representan caracteres más sinceros y más vivos que los hombres; sobre todo Elena, cuya devoción absoluta y su lealtad al amor, persiste sin hacer caso del poder, de la gloria, de las riquezas. Parecería que el destino de la familia Rubio ha cambiado. Pero en el momento culminante, el profesor-general muere a manos de asesinos del bandido —general Navarro, quien se hace elegir gobernador, en vez de su rival— víctima, ¡en nombre del progreso y de *los ideales de César Rubio*! La ironía del destino pierde a la familia Rubio, después de tantas vicisitudes. La pieza debe también demostrar que la *gesticulación* es típicamente mexicana. Dice el autor, en el epílogo: "César Rubio gesticula, pero Navarro, un tipo más común en nuestra historia, compite en gesticular con él, porque no puede afrontar la verdad, porque profesa, como todo mexicano, la idea de que la verdad lo perdería..." [9] He aquí una de las declaraciones críticas sobre la nacionalidad del autor, de las que el público no quiere oír ni ver representadas en la escena, y a causa

de las cuales Usigli siempre es una fuerza perturbadora en el teatro mexicano. Usigli presenta la crítica sin indicar la solución del problema, mientras el público prefiere que lo diviertan. Por eso sufre el "apóstol" Usigli hasta llegar a ser mártir de la verdad; a no ser entendido ni aplaudido por el término medio de su público, cuando trata asuntos políticos, cuando critica las costumbres mexicanas contemporáneas; sin embargo, al observar esos problemas de cerca, tenemos que confesar que se trata de costumbres y de vicios más bien universales que puramente mexicanos. Esto puede decirse igualmente de las debilidades del sistema político y social y de los caracteres retratados en *El gesticulador* y en *La última puerta.* [10] A primera vista, se diría que *La última puerta* es una sátira exclusivamente mexicana. Se burla de la pereza burocrática, y es una colección de chistes y juegos de palabras. En la sala de espera la gente aguarda al ministro que nunca aparece. Se demuestra la ineficacia del gobierno y lo absurdo de las peticiones. Mientras esperan, pasa mucho tiempo. Aunque le falta acción, la sátira contiene lo cómico y lo crítico juntos. Según el autor, corresponde la pieza a la realidad mexicana, que es una realidad "inmoral y política". Sin embargo, al lector le impresiona como una invención puramente irreal y teatral lo que se resume en la pregunta del periodista: "¿Existe o no el señor ministro?" y en su propia contestación: "todo ha terminado; el señor ministro ha demostrado que existía, en el momento mismo en que dejó de existir..." En esta declaración final se refiere no sólo a las esperas interminables del sistema burocrático universal, sino también a los cambios políticos frecuentes en muchas partes del mundo. Después de tanta espera, el ministro sin aparecer, manda su despedida a los pretendientes porque "acaba de presentar su dimisión."

Presentar una tesis de cómo, cuando y por qué el dramaturgo desarrolló su interés por las profundidades del alma humana, sería presuntuoso y vano. Baste decir que lo demostró con una comprensión extraordinaria y que vuelve a los motivos subconcientes y a los estados al borde de la razón y la locura, con evidente predilección. *El niño y la niebla* [11] fué concebido como un experimento, con fines de estudio y de disciplina. A pesar del fin tan sobrio, no le falta emoción interna ni movimiento interior e íntimo de positiva humanidad, no dominado por las circunstancias o por la época. Primero

fué escrito el tercer acto; diez días más tarde, el primero, y finalmente el segundo. La catarsis del tercer acto podría muy bien servir de exposición: aclara que Marta Estrada es de una familia de locos. "Me he pasado la vida ... huyendo ... de mí misma ... Toda mi familia es de locos ...", confiesa a su amante Mauricio. Marta odia a su esposo Guillermo, por ser el padre de Daniel y odia a éste por la locura hereditaria que teme en él o en sus hermanos no nacidos. Por su aprehensión ha destruído las ambiciones de Guillermo y se niega a volver a la capital, para no encontrarse con su madre o hermana locas. Por una casualidad, en el primer acto sabe que Daniel es sonámbulo. Causa la crisis e inculca en el sueño de su hijo, el odio hacia su padre con el resultado de que la noche crítica el niño dormido se acerca a Guillermo, con una pistola en la mano; pero en vez de matarle, se suicida.

Muerto el hijo, los esposos se quedan en el pueblo juntos: Marta, por expiación; Guillermo, por tratar de saber la causa del suicidio de Daniel. La anécdota central fué relatada al autor por una norteamericana, en 1934. En la realidad, la madre logró que el niño matara a su padre, y el jurado la condenó como culpable. Compartió con Usigli el interés en la herencia psicopática, su amigo Xavier Villaurrutia. Discutieron el caso y ambos volvieron al mismo asunto varias veces, desde el año en que estudiaron juntos en la Escuela de Teatro de la Universidad de Yale.

Aunque *Otra primavera* [12] fué escrita desde 1938, fué estrenada hasta 1945 y se publicó hasta 1947. También fué estrenada por un grupo experimental de Nueva York, en 1951. En esta pieza reaparece el motivo antes mencionado, con un magnetismo especial, como vamos a ver, al examinar el asunto:

¿Por qué volvió la familia de la hacienda, en noviembre, cuando todos los años anteriores permanecía fuera de México hasta la Navidad? Lo ignoran Arturo, el padre, y Amelia la madre. Raúl, el hijo mayor, encargado de los negocios de la familia, tuvo que vender la hacienda y lo hizo sin que lo supieran los demás, porque sospecha la locura hereditaria de su padre. ¿O su sospecha se debe a su deseo de obtener el control de los bienes de la familia para sí, deshaciéndose del papá? Así interpretan su idea el hermano menor, Alberto, y su hermana Marta, al principio; pero después de la con-

sulta con Xavier, médico y amigo de la familia, se convencen todos de que la locura de Alberto es incurable.

Berta, la mujer de Raúl, teme dar a luz a un niño que pueda heredar la locura; pero Amelia le da ánimo para dejar seguir la marcha de la vida. Al principio, Amelia [13] se niega a creer que la locura de esposo sea incurable: "No creo en la locura como en un estado anormal de las gentes; más bien como en algo que habita con ellas, en su casa, que llena la mitad de su cuerpo... La locura es energía. Sólo es enfermedad cuando no tiene objeto. Tu padre, Raúl ha siempre tenido un objeto en su vida..." El bisabuelo construyó una casa en forma de tumba, sin ventanas, el abuelo era un perseguidor perseguido; el padre de Arturo se volvió loco, y Arturo tiene la locura de querer "abrir las ventanas". El grande amor conyugal ya iba perdiéndose, pero la decisión de Amelia les dará ocasión a los esposos de vivir "otra primavera". Dicen a Arturo que Amelia está enferma incurablemente y los dos van a quedarse en su casa, juntos, sólo con dos criados, Amelia fingiendo la locura y Arturo pensando que tiene que cuidarla y curarla sin separación y sin manicomio.

El tema central es la repetición del tema de *El niño y la niebla*: la locura hereditaria, el miedo a ella, y las consecuencias que de esta situación resultan. Berta no quiere a su hijo futuro, como Marta odiaba a Daniel, por miedo de la herencia de la familia desequilibrada. En ambos casos se complica la situación por la igonrancia de uno de los esposos, de los antecedentes hereditarios. (Guillermo Estrada ignoraba lo de la familia de Marta, como Berta ignoraba lo de la familia de Raúl.) Falta, "clara pacta", la base sana del matrimonio. El interés acentuado en la psicopatía no ocurre sólo por casualidad. Repetido con insistencia extraordinaria, es un interés elemental. Aunque le falta acción y suspensión al segundo acto, hay en *Otra primavera* una sencillez y una profunda comprensión del alma humana, la cual culmina en la compasión y en el sacrificio de Amelia en el tercer acto. A la inversa de las piezas mordaces de ambiente político, aquí no hay más que emoción humana, sin atacar a nadie. Hasta el sacrificio de Amelia es más bien un caso de conciencia que un problema dramático. Es interesante notar que en 1950 fué llevada al cine con la cantante argentina Libertad Lamarque y Ernesto Alonso, agregándole canciones.

Al concebir *Sueño de día* [14] se propuso el autor hacer una pieza de teatro que pudiera "representarse a la vista del público sin eliminar al elemento mismo que la generó . . . y que es la radio . . ." La idea de la pieza le fué sugerida por la lectura del último artículo que escribió el neurólogo Alfredo Adler.

Su parentesco con las piezas mencionadas anteriormente consiste en la importancia de los sueños. Daniel, el *niño*, vive en la *niebla*; actúa dormido, llevando a cabo los proyectos delineados por su madre. En *Otra primavera*, Arturo, loco por herencia, se cree sano mientras Amelia finge la enfermedad para seguir viviendo con él la "otra primavera" de su amor.

La realidad y la ficción creada en sueños o en el pensamiento, se compenetran hilvanando el tejido de motivo común a todo este grupo de piezas dramáticas.

En *Sueño de día* se trata de una soñadora diurna que con su complejo de inferioridad ha construído un castillo en el aire. No sólo cree en la realidad de las cosas soñadas, sino también en la persona imaginada e imaginaria. Clementina es una mujer de 29 años, a quien descuida su esposo Xavier aunque está enamorado de ella, porque él espera el mejoramiento de su posición antes de tener hijos. Entretanto Clementina se enamora del fantasma radiofónico que le canta tangos bajo el nombre de "Caballero". Tan fuerte llega a ser su pasión, que se siente en cinta y se prepara a dejar a su esposo para irse con el "Caballero" y dar a luz a su hijo. Xavier, enterado del asunto, cree que el niño esperado no es suyo, e incitado por su hermana Rousaura mata a su mujer. Cuando, después, quiere matarse, Rosaura se lo impide. Demasiado tarde vuelve Luis, amigo de la familia, para explicar la situación: enviado por Clementina, fué al estudio radiofónico, sólo para descubrir que el "Caballero", a quien buscaba con el recado de Clementina, era la voz del difunto Carlos Gardel, grabada en discos. La infidelidad de Clementina no era más que un "sueño de día". La policía prende al asesino Xavier . . .: la realidad sucede fatalmente a los sueños.

La función de despedida [15] también es una mezcla de sueños y de realidad. Fué escrita para Virginia Fábregas "que ya no pudo representarla . . ." El destino de los comediantes está presentado con los sueños falsos y con las realizaciones, en la vida y en la escena. La protagonista, primera dama de las tablas, ha dedicado toda la vida

al teatro; hasta sacrificó el amor y la vida de familia, para realizar su sueño. Después de tantos años vuelve a su pueblo, y desilusionada por el fracaso de su compañía trata de suicidarse. Dos veces la vuelve a la vida el doctor porque "la señora ha estado actuando sin interrupción durante todos estos días . . ." Los sueños creados en la imaginación de la actriz tenían más fuerza que los barbitúricos y que la estricnina; el deseo de hacer teatro venció a la desilusión del fracaso. Fingiendo o pensando que va a morir, dice Verónica: . . . "ya no hay teatro . . . El teatro se acabó . . . Yo me acabé . . ." ¡Que se acabe el teatro con ella! Pero la realidad es distinta: A pesar de los éxitos del cine, a pesar de las dificultades que hay que superar, el teatro no se acabó, y con él va a seguir la actriz: "Soy actriz; tragedia o comedia, es lo mismo, con tal de actuar . . . Yo tenía que morir . . . pero también tenía que salir a recibir los aplausos . . . o los silbidos . . . A mí nadie me roba la frase del telón." . . . concluye Verónica devuelta a la vida y a la carrera de actriz. También va a realizar el sueño de la joven Marina Cruz y ayudarle a hacerse actriz. Este sueño nació en Marina a causa de una lectura, en la biblioteca de su padre, que coleccionaba todas las obras estrenadas por Verónica. En la juventud ya lejana, fué novio de la actriz nacida en su pueblo. Más tarde Verónica salió del pueblo siguiendo el llamado del teatro y fué rechazada por su familia.

El amor de Manuel por ella, se quedó en sueño sin cumplir. Ahora sólo se realiza en la reaparición de Verónica y en la carrera teatral de Marina, alentada por aquélla.

En esta pieza la actitud psicopática que es el centro del interés, es mucho más moderada que en las piezas anteriores del mismo grupo. En *El niño y la niebla* y en *Otra primavera* se trataba de locura hereditaria y del temor a ella. *Sueño de día* creó consecuencias reales, basadas en una ficción. En la *Función de despedida* los sueños se realizan por la fuerza creadora de la imaginación, y también por la fuerza inmortal que es el teatro. Lo psicopático se limita a inocente histeria. Fundamentalmente la pieza es una apología del teatro, y su afirmación, a pesar de los movimientos contrarios y hostiles; a pesar de los éxitos del cine; a pesar de la poca comprensión del público y de los críticos; a pesar del egoísmo de los actores y de la falta de autores dramáticos. El teatro no morirá, como ya no

morirá la actriz Verónica. Dentro de los problemas psicológicos, se reconoce aquí el artículo más firme de la fe usigliana.

Hasta ahora, la pieza más original de Rodolfo Usigli, en concepto y forma, es *Jano es una muchacha.* [16] Contiene todo lo requerido para "épater le bourgeois" y, sin embargo, logró un éxito extraordinario. Dos escenas de los primeros dos actos pasan en el burdel, lo que, sin duda, bastaría para la exclusión completa de algunos escenarios. Además, se trata del problema del sexo, lo que aumentó el escándalo causado por el éxito de *Jano.* Pero ningún punto de vista moral o inmoral pudo cambiar lo dramático de la pieza, lo que atrae al público y mantiene su interés como lo hizo *Jano.* La mayor parte de los críticos se opuso a la pieza, sosteniendo que es indecente y que está mal construída y es falsa; muchos la rechazaron por el carácter melodramático de los elementos que se precipitan desde el final del segundo acto hasta el final del tercero; el consenso general de la crítica fué adverso al tercer acto.

Víctor, el hombre amoral que padece de inhibiciones sexuales, fué juzgado y condenado como destructor de tres vidas: la de su mujer difunta, Arcelia; la de su asesina Eulalia; la de su hija, Marina, sin contar la suya propia. Eulalia, su cuñada, es conocida por su temple: hace muchos años mató su yegua predilecta, de un tiro. Ya está preparada para destruir de un balazo en la frente a Víctor, único hombre a quien ha querido. Marina, la muchacha Jano, con dos caras, es una ecuación no resuelta. El público que llegó con la esperanza de ver escenas inmorales, salió desilusionado, pero no desinteresado: la fuerza dramática de la pieza mantuvo a todos en los asientos, sin pestañear. ¿Que es falsa la pieza? ¿Que no es verdad que muchos mexicanos —o más bien, muchos hombres—, según sus recursos económicos, llevan una vida sexual doble, en su casa y fuera de ella? Además cuenta el autor [17] un caso de la vida real que le sirvió de inspiración para el asunto de Jano: conocía a una pareja, casada honradamente y con un hijo. La mujer era una ex prostituta, y él había robado dinero a su familia, antes de irse con la mujer que prefería. El fracaso moral y social que había de esperar se convirtió en éxito, y las dos vidas se unieron en moral y felicidad.

Siendo bastante raro el asunto de *Jano,* puede explicarse la objeción de un crítico [18] a quien le hacía el efecto de la música moderna, que hay que oír varias veces, para apreciarla. Uno de los es-

pectadores dijo:[19] "Jano es inmoral sólo para los inmorales", y esto está comprobado en el argumento: El padre —destructor de vidas— dueño del burdel, es castigado por un tiro mortal. Su hija Marina, no sucumbe al peligro al que la expuso la inclinación sexual morbosa de sus padres. En lugar de eso, va a casarse con Felipe, un hombre decente, amigo de la familia. Sólo Eulalia, la solterona que lleva a cabo la justicia, se queda abandonada, como lo ha estado en toda su vida anterior. El sexo es la causa del sufrimiento, de todos los movimientos y acciones de los personajes de Jano. Además, hay la vida doble de Marina-Mariana: las dos caras de la muchacha — Jano.

Es más que el sexo, lo que la mueve. Es una curiosidad juvenil, es un atavismo, es la busca del pasado y del futuro desconocido, es el complejo de fuerzas latentes en su alma, el secreto del subconsciente parecido a los sueños que dirigieron los actos de los protagonistas de las cuatro piezas mencionadas anteriormente.

Las dos categorías principales abordadas por Rodolfo Usigli son el problema político-social y el problema sexual, con interés en el lado psicopático y en lo subconciente y con la combinación melodramática de la realidad y los frutos de la imaginación.

Corona de sombras[20] no puede clasificarse en ninguna de esas categorías. Sin embargo, abarca la esfera de los dos: Es una imagen retrospectiva de lo que sufrió Carlota por el fracaso y la muerte de Maximiliano, y al mismo tiempo es la presentación de la debilidad y de las vicisitudes nacionales mexicanas. Según el autor, "el héroe de *Corona de sombras* es México, ... y sólo cuando Carlota divaga ... adquiere su vida escénica honda resonancia personal ..."[21]

En eso el autor insiste, afirmando en otra parte: "Mi intención no es otra que expresar a México".

Para ofrecer un análisis completo de la obra de Rodolfo Usigli tendríamos también que mencionar la colección de poemas publicada en 1938, en *Cuadernos Americanos*, bajo el título de *Conversación desesperada* o la novela *Ensayo de un crimen*, del año 1944, además de varias piezas inéditas. Desdichadamente en este punto tenemos que volver a citar al autor mismo, cuando dice:[22] "El teatro en México se imprime lo menos posible y por eso está generalmente mal escrito ... Donde toda obra es impresa (v. g. en Francia), las malas desaparecen con los años ... las buenas tienen todas las facilidades de perdurar ..."

¡Ojalá llegara el teatro mexicano a tal punto de su evolución! Así podríamos conocer las obras escritas, estrenadas o no. Mientras tanto, tenemos que limitar nuestro interés a las pocas obras impresas. Por mucho que nos limitemos, llegamos a la misma conclusión: en el teatro de Rodolfo Usigli sólo hay lugar para lo que está vivo. Como la política ejerce gran influencia en la vida nacional de México, también importa en el teatro legítimo, y como los motivos psicopáticos, el desmoronamiento de las familias y la conexión entre la vida y los sueños son una realidad viva, aunque a menudo incongrua, forma todo eso una parte integral e imprescindible de la obra dramática de Rodolfo Usigli, en su continua batalla por el teatro mexicano.

VERA F. DE BECK.

NOTAS

1 "Las tres dimensiones del teatro", capítulo del libro en preparación: "La llamada al teatro", *Asomante*, VI, núm. 2, 1950. Suplemento de *Novedades*, 1949-1950.

2 *Itinerario del autor dramático*. La Casa de España en México, 1940.

3 Comedia en tres actos. Suplemento de *América*. Revista antológica. México, 1949.

4 En tres actos. En *El Hijo Pródigo*, año II, vol. VII. Enero-febrero, 1945.

5 Comedia en tres actos. Editorial Dialéctica. México, 1938. Estrenada por la Compañía de María Teresa Montoya, en 1937.

6 Pieza para demagogos, en tres actos, escrita en 1938, estrenada en 1947. *El Hijo Pródigo*, I, núms. 2-4, mayo-julio, 1943.

7 Acto II, p. 175. Ediciones de *El Hijo Pródigo*, 1944.

8 Acto III, p. 249, *ibid.*

9 Cantar de gestos, p. 204, *ibid.*

10 Farsa en dos escenas y un ballet intermedio, escrita en 1934-1936. (Publicada en la revista *Hoy*, en marzo, 1948.)

11 Escrita en 1936 y reajustada en 1949; pieza en tres actos publicada por la Unión Nacional de Autores en 1951.

12 Pieza en tres actos. Sociedad General de Autores. México, 1950.

13 Acto II.

14 Radiodrama en un acto. *Revista de América*, núm. 59, 1949. Estrenado por el teatro radiofónico, en 1939.

15 Comedia de la vida de los comediantes, en tres actos, escrita en 1949, estrenada en 1952. Publ. en el Suplemento *México en la Cultura*, 1951.

16 Pieza en tres actos. México, 1952. Estrenada en el Teatro Colón de la ciudad de México, 1952, como quinta obra de la temporada auspiciada por la Unión Nacional de Autores, bajo la dirección de Luis Basurto Jr.

17 Prólogo a *Jano es una muchacha*, p. 43.

18 *Addenda* después del estreno, p. 179.

19 *Ibid.*, p. 179.

20 Pieza antihistórica en tres actos y once escenas, publ. en *Cuadernos Americanos*, II, 6, 1943; estrenada en 1947.

21 "Las tres dimensiones del teatro". Capítulo del libro en preparación: "La llamada al teatro". *Asomante*, VI, 2, 1950, pp. 55-60. Suplemento de *Novedades*, 1949-1950.

22 Prólogo a la *Bibliografía del teatro en México*, de Francisco Monterde, 1933, p. 78.

Cómo era Rubén Darío

Lo veo ahora en mi mesa, lleno de luz: es el ejemplar de las obras poéticas completas de Darío. Su caparazón es una encuadernación negra, áspera, que presenta cierto aspecto utilitario y no está de acuerdo, seguramente, con su contenido. De repente pienso en Rubén, en la deleznable encarnación del pobre gran poeta. Me pregunto si, de un modo análogo, su fisionomía le apartaba del secreto sentido de su reino interior.

¿Cómo era Rubén de carne y hueso? Harto habrán visto ustedes los grabados y las fotografías de costumbre; también vieron (estoy segura de ello) el bosquejo que hizo Ochoa, ilustrador de tantos libros rubenianos, para la portada de su *Autobiografía*. Mas la luz que esparce el conjunto es tenue, tenue. Comprendo que una fotografía posee dos dimensiones y que carece de vitalidad. Por consiguiente, toda fotografía es un mero borrador, un simulacro, una penumbra.

Quizá contagiada de los sueños galantes del poeta, mi imaginación había urdido, confusamente, una noción de cómo era Darío: la visión ideal según el estudio de su obra; palpé (o creí palpar) la esencia de su corporalidad; quise descubrir las falsedades de mi concepto y abolirlas.

Formulé esta esperanza: abandonarme a los minúsculos informes difundidos al azar por los que le conocían. Tal pensamiento me sugirió un artículo en el que trazo, por medio de las palabras de sus contemporáneos, una especie de retrato de Rubén Darío. Se trata de una superposición de recuerdos.

Sin precisar la fecha de ellas, Darío mismo traza unas autoimpresiones que pueden servir como punto de partida a este ensayo. A eso de los catorce años, ya fué "...un muchacho con ojeras, con

sueños y que se iba a confesar todos los sábados" (*Autobiografía*, p. 30). Y más tarde, cuando se presentó ante el gobernante de El Salvador, el doctor Rafael Zaldívar, Rubén era un "mozo flaco y de larga cabellera, pretérita indumentaria y exhaustos bolsillos" (*Ibid.*, p. 41). Su mejor deseo, manifestado al presidente, el de tener una buena posición social, entraña un presagio: el afán aristocrático, el "yo no soy un poeta para muchedumbres", ulteriores, ya hallaron una calurosa acogida en la mente del inexperto adolescente.

El chileno Mariano Latorre comenta su aparición en Santiago, en la época en que se publicó su sorprendente libro *Azul*...: "Darío pasea su bronceada figura de indio mal vestido por las calles de Santiago y por las redacciones de los diarios de la capital. Los elegantes caballeros santiaguinos lo ignoraron." (*La literatura de Chile*, p. 163). Otros historiarán la extrema elegancia de su vestir en los años posteriores.

Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública de México, intercala esta cordial relación, al prologar un libro de Darío: "Rubén no sólo es alto, intelectual y sensitivamente, sino físicamente; es el suyo un cuerpo que a punto de ser atlético se detuvo negligente y perezoso y escondió una resistencia férrea a todos los *surmenages*, bajo una piel pálida patinada de bronce, y una alma de artista afinada hasta el dolor, en un cráneo que revela su cúpula mística bajo la cabellera obscura cuidadosamente peinada, y detrás de unas pupilas color de tabaco, frías y silenciosas mientras no afocan uno cualquiera de los infinitos aspectos de lo bello, que entonces brilla en ellas una llama concentrada de pasión y de goce... grande, lento, siempre bien pergeñado y elegante..." (*Peregrinaciones*, pp. 10-11.)

José María Vargas Vila, cuya enemistad se convirtió en la más vehemente amistad hacia Darío, observa que "...todas las razas del mundo parecían haber puesto su sello en aquella faz, que era como una playa que hubiese recibido el beso de todas las olas del océano"; "...viéndolo así, pensé en Beethoven, con el cual tenía tan extraña semejanza física, y de cuyo genio melódico era hermano..." (*Rubén Darío*, pp. 22, 45-46.)

Roberto J. Payró conoció a Darío cuando ambos colaboraban en *La Nación* de Buenos Aires; mide su parquedad en el hablar, así: "Muchos lo creían taciturno, mal conversador. Generalmente se limitaba a monosílabos y frases cortas, mecha entre las charlas de los

demás. Pero en la intimidad, lejos de los extraños, de los indiferentes, era un conversador amenísimo. En compañía de señoras hablaba más que nadie y era para ellas encantador. Su cara morena y algo tosca, se embellecía y en sus ojos brillaba una luz. ¡Quien lo viera y oyera en esas circunstancias, no lo olvidaría más!" (*Siluetas*, p. 18).

Esta noticia trascendió de Lauxar: "Su rostro delataba una mestización ambigua, con rasgos mongólicos sobre una fisonomía vaga y borrosa de negro . . . era muy sensible al gusto de vestir con atildamiento llamativo . . . Tenía la tez mate, de color aceitunado, con barba y bigote ralos; el pelo, negro y crespo; la frente, combada, con las arcadas ciliares prominentes; los pómulos, gruesos; las mejillas, flácidas; ancho y hundido al medio, el mentón; la boca, espesa y grande; abultada, la nariz, y casi doble por la abertura excesiva de las fosas." (*Rubén Darío y José Enrique Rodó*, pp. 103-104).

Surgen a la conciencia de José María Salaverría "sus grandes y dulces ojos de mestizo", junto con estas impresiones: "El rostro grande y rapado de Rubén Darío se me presentó como la expresión de un espíritu que podría haber sido fuerte, y que no quiso serlo, un poco por desidia, o acaso porque no sintió la necesidad de ser fuerte . . . Observé en sus ojos una duplicidad de expresión. Había en aquella mirada tanto de amabilidad como de recelo, ese recelo vigilante que suele notarse en los hombres tímidos, inteligentes y que han viajado y vivido mucho." [1]

Hay los que destacan su calidad de indio. Miguel de Unamuno habla del ". . . indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio" y ". . . aquella suprema flor espiritual de la indianidad." [2]

Acompañan los recuerdos de R. Cansinos Assens estas líneas: ". . . y ante aquella alta y recia figura, encorvada por las melancolías del amor y del arte, ante aquel rostro moreno de indio bravo, contraído por un rictus de final desengaño, evocaba la parábola de una exótica selva virgen, devastada por el envenenado hálito europeo . . . llevaba siempre la misma cara de sueño y de cansancio . . . su efigie silenciosa esculpida en basalto . . . expresará bien la bruma de melancolía que en los últimos tiempos tornó negras las blancas alas de sus cisnes." [3]

Una plenitud de ironía yace en este comentario de J. Barrio y Bravo: "A buen seguro que las románticas muchachas que alguna

vez, hojeando los libros de Rubén, hayan tropezado con aquella exquisita 'Sonatina' en que cantó el poeta la tristeza de una princesita soñadora, en todo habrán pensando, sin duda, menos en un bardo de cara abultada, de boca carnosa y rasgada y de nariz india." [4]

Por diversas alusiones, tenemos la rudimentaria certidumbre de esta visión: Darío, el trasnochador desgreñado, combatiendo su hastío a través de un laberinto de brebajes. El peruano Felipe Sassone, con un candor resuelto, nos dice que "más de una vez, en el París galante o en el Buenos Aires cosmopolita, durante el alba que seguía a las noches de sensualidad, el pobre poeta, brumoso de *spleen* y luminoso de aurora, ebrio del amor de las peripatéticas y de wisky, de ajenjo y de champaña, abatíase en un diván profundo como su pena, y me hablaba de la muerte. —Felipe— decíame, mientras acariciaba las solapas de su *smocking* (sic) — revela a la posteridad que el poeta se muere y que el poeta vestía de seda." [5]

Sassone evoca otra escena habitual: "Ya no le veré más a la puerta de las tabernas parisinas, esperar su tedio bajo la fronda del bulevard y soñar con Grecia mientras chupaba la miel que siempre llevara en un bote de latón en un bolsillo de su americana acaso porque todo un enjambre de áticas abejas habían reencarnado en el cuerpo rijoso y ultrasensible de aquel indio chorotega que tenía manos de marqués." [6]

Y queda implacable la sumaria mención de "... este poeta del bello nombre y del feo rostro" [7] que suelta José Francés.

Diego Carbonell, el médico venezolano que atendió varias veces a Rubén Darío en París, retrocede en el tiempo, para revivir este recuerdo: "Era, sí, un hombre pulcro en el vestir; pero su aspecto exterior no inclinaba a la admiración; tenía facha de indio que no fuera puro indio; era de cuerpo pesado y el alcohol aumentaba las proporciones de su vientre." (*Lo morboso en Rubén Darío*, p. 89).

Entreteje lo siguiente Ramón Hurtado: "Su mirada era de laxitud y de tristeza" y "aquel hombre tenía unas manos de prelado, finas y pulcras. Gesticulaba con lentitud, armoniosamente, uniendo el pulgar y el índice..." (*Ibid.*, p. 89).

Lo dice sin reticencias Rufino Blanco-Fombona: "Darío resulta protipo de este cautivante poeta de imaginación; prosaico, sin embargo, en la existencia, incoloro, aborregado, calculista, insignificante, nulo." (*La lámpara de Aladino*, p. 550).

Ponderé las numerosas impresiones; ninguna coincidía con la que forjara de antemano. Siquiera por un momento imaginé ver a Darío, y la visión me pareció una equivocación atroz. Aclaro: tuve la sensación de encarar a un hombre desconocido.

Formular este retrato con recuerdos ajenos es puro trabajo maquinal; mas tiene un valor imprevisto. Cuando inventé, anteriormente, un retrato de Darío según su obra, apenas logré entrever su alma; prescindí por completo de su esencial humanidad. Al divisar al hombre en el fondo del poeta, aumentó mi comprensión de su poesía.

RUTH L. CONZELMAN SIMMS,
San Francisco, California.

NOTAS

1 Juan González Olmedilla, *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Madrid, 1916, p. 78.

2 *Ibid.*, pp. 30-31.

3 *Ibid.*, pp. 52-54.

4 *Ibid.*, p. 173.

5 *Ibid.*, p. 64.

6 *Ibid.*, p. 68.

7 *Ibid.*, p. 122.

Ronald de Carvalho

No dia quinze de fevereiro de 1935, um trágico acidente de automóvel, em pleno centro do Rio de Janeiro, veio a extinguir a existência dum dos maiores vultos da literatura brasileira, Ronald de Carvalho. Nasceu nessa mesma cidade quarenta-e-dois anos antes, no dia dezesseis de maio de 1893. A sua vida expandiuse com rapidez e com extensão. Antes de chegar aos veinte anos já se formara em direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais da capital. Viajou por muitos países europeus, incluindo Portugal, onde conheceu alguns dos poetas que fundaram a revista *Orfeu* —Luis de Montalvor, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa. Mais tarde as suas viagens levaram-no por todo o Hemisfério Ocidental. Ainda jovem, entrou no serviço diplomático onde avançou ràpidamente, servindo a pátria nas embaixadas em Paris e na Haia. Servia como secretário ao Presidente da República quando foi vítima do desastre. É certo que a morte de Carvalho roubou ao Brasil um dos seus espíritos mais brilhantes.

Carvalho começou com sonetos do cunho parnasiano e simbolista, *Luz gloriosa* (1913) e *Poemas e sonetos* (1919). Isto era natural. Para o Brasil, a França era o coração da cultura moderna. Naquêle tempo os modelos franceses da educação, música e poesia eram os modelos naturais não só para o Brasil, mas também para os outros países latino-americanos. Os poemas dêstes dois primeiros livros de Carvalho têm grande mérito em si, mas a maior importância está na disciplina métrica que forneceram ao autor. O poeta nunca esquece por completo o aticismo da forma e a pureza do estilo destas primeiras obras; ainda se pode ver a preponderância destas duas escolas nos seus poemas escritos quando era considerado um dos chefes da escola modernista brasileira. Mesmo quando volta a te-

mas brasileiros, raras vêzes abandona a objetividade e a perfeição dos seus modelos franceses. Só a influência de Walt Whitman, que chegou mais tarde, parece ter actuado sôbre a sua poesia dum modo significativo. Mas Whitman nunca induziu Carvalho a renunciar à palavra selecta, ao verso claro. É curioso notar que Carvalho rebelou-se conscientemente contra os temas franceses mas continuou inconscientemente a empregar na sua poesia a elegância fina e delicada dessa tradição.

Com os seus amigos Graça Aranha, Mário de Andrade e Oswald de Andrade participou da Semana de Arte Moderna, quando proclamaram a nova escola da poesia brasileira no ano de 1922. Estes escritores decidiram procurar no seu próprio país —o Brasil— a sua inspiração. Cantaram o amor da pátria. Vangloriaram-se do patriotismo intenso e duma liberdade que os livrasse da tradição literária européia. Desejavam esta liberdade, diz Carvalho, porque "A arte é uma aspiração à liberdade. O que nós, poetas, músicos, pintores, escultores e arquitetos desejamos é criar o nosso ritmo pessoal, é transmitir a nossa harmonia interior. Cada um de nós é um instrumento por onde passa a corrente da vida. Não queremos regras nem admitimos preconceitos. Não nos atraem as teorias especiosas." Desaparece a maior parte das estâncias poéticas formais, sobretudo o soneto. Em lugar destas estabelece-se uma liberdade quási completa de metros, ritmo e forma. Os temas refletem o que vê e sente o autor, porque, como expõe Carvalho, "A obra de arte não repete, mas adivinha e transforma a Natureza. O artista é um transfigurador. Recebe a energia da vida e, em troca, lhe dá a forma."

Em *Epigramas irônicos e sentimentais*, aparecido em 1922, Carvalho exprime poèticamente estas idéias num poema intitulado "Teoria", no qual anima o poeta a criar o seu ritmo a cada momento: "Não esgotes jamais a fonte da tua poesia, / enche a bilha de barro ou o cântaro de granito / com o sangue da tua carne e as vozes do teu espírito!" E conclui, "Cria o teu ritmo e criarás o mundo!" Em "Arte poética" crê que a inspiração poética vem, em fim, do coração:

ARTE POETICA

Olha a vida, primeiro, longamente,
enternecidamente,
como quem a quer adivinhar...

Olha a vida, rindo ou chorando, frente a frente.
Deixa, depois, o coração falar.

Em geral, os poemas desta coleção ou proclamam a filosofia epicuréia de Omar Khayyám ou descrevem paisagens brasileiras. Num poema chamado "Rubayat" aconselha-nos a viver: "Vive, irmão! / Vive, que a vida passa... / Canta! / que a terra é fria e silenciosa..." Outro poema, "Ode", reforça esta filosofia:

ODE

Enquanto nos altos ramos
a cigarra ainda rechina,
enquanto há sol de verão
pelo caminho,
vamos,
Escansão!
a hora é divina,
enche meu copo de vinho...

Carvalho demonstra um entendimiento extremamente sensitivo ao descrever a sua pátria — um pincel fino com cores brandas e quentes que criam imagens finas e delicadas. As cenas brasileiras podem ser, algumas vêzes, concretas, com descrições detalhadas da fauna e flora brasileiras ou, outras vêzes, sómente um "mood" brasileiro. Porém, em todos os poemas há cuidado na linguagem, felicidade na cadência, frutos da sua herança parnasiana e simbolista:

SONHO DE UMA NOITE DE VERAO

Louca mariposa bate na vidraça.
Vem da noite enorme,
Vem da noite morna cheia de perfumes.
Fóra, tudo dorme...
Que silêncio enorme!
Rondam pelas moitas leves vagalumes.
Louca mariposa bate na vidraça.
Como as horas fogem, como a vida passa...

Tôda a América foi escrito durante as viagens do autor pelo Hemisfério Ocidental durante os anos de 1923 e 1924. Foi publicado dois anos depois, no ano de 1926. Neste livro há uma alteração no-

tável na forma. O que era dantes sucinto torna-se rapsódico. O que era claro e ático mantém o aticismo mas ajunta a variedade; mantém a perfeição mas ajunta a extensão. O livro, que reflete Walt Whitman, tornou-se popular instantâneamente. *Tôda a América* foi traduzido para o espanhol (1930) pelo poeta menor do modernismo, Francisco Villaespesa e também para o italiano (1933) por Agenore Magno. No seu prólogo Villaespesa declara, "Si nuestra América pudiese tener un poeta integralmente representativo, y la juventud precisase de un Maestro que la orientase, yo no vacilaría en dar ambos títulos... al joven autor de este libro." O que encantou os leitores e ao mesmo tempo os editores foi a vitalidade e o alcance do livro; aliás, acharam nos seus catálogos à manera de Whitman, nos seus péans, na sua aceitação universal e nas suas afirmações o sentido do espaço, vigor e otimismo que sentiam como cidadões dum novo e vasto continente.

No poema de advertência, Carvalho dirige-se ao europeu que, segundo o poeta, não sabe exatamente o que querdizer "americano" (Carvalho emprega a palavra "americano" para indicar qualquer habitante do Novo Mundo): "Europeu! filho da obediência, da economia e do bom-senso, / tu não sabes o que é ser americano!" Depois, oferece com afectuosidade o primeiro poema ao seu país natal, o Brasil. Em realidade o livro abarca todo o hemisfério; o volume inclui poesias sôbre as várias ilhas do Mar das Caraíbas, o Peru, o Chile, a Argentina, o México e os Estados Unidos. Os temas são também diversos, tratando das condições sociais, estéticas e políticas. Celebra as grandes liberdades do Novo Mundo: "América livre do terror! / América voltada para o futuro como um botão que espera a flor e o fruto." Dedica as suas canções a "América de tôdas as imaginações, do azteca e do germano, do guarani e do latino, do hispano e do inca, do aimoré e do saxão, do eslavo e do africano" —com as suas pirâmides, os seus arranha-céus, as suas pedras de sacrifício e os seus calendários, os seus pronunciamentos e a sua boa fé puritana. Há um catálogo das regiões: rios, cachoeiras, montanhas, chãs, planaltos, várzeas, angras, praias, florestas, cafèzais, seringais, canaviais, óleos, metais, pedrarias; o comércio e a indústria; as escolas e as bibliotecas; a cultura e a barbárie. Em ritmos ousados e livres traça o desenvolvimento histórico da civilização americana— as terras indomadas, o ímpeto americano, a coragem das suas aspi-

rações e o futuro glorioso da sua civilização. Carvalho possui um conhecimento profundo do hemisfério. Há um sensualismo viril e voluptuoso emanando dos seus poemas, revelando a riqueza e atracção luxuosa do hemisfério virgem: "a manhã é um canto, é uma palpitação, um estrondo, um rumor, um grito alegre de posse"; "do sexo imenso da terra jorram metais, óleos, pedrarias"; os canaviais "estalam e se derretem en pingos de mel"; e as matas "chiam, trilam, assobiam e fervem." Nos grandes silêncios dos Andes é que o poeta sente a América:

PUENTE DEL INCA

Aqui está a tua virgindade cheia de promessas excitantes,
aqui, onde o imigrante passa de olhos inocentes,
onde o homem do Báltico e o homem do Adriático,
o homem do Reno e o homem do Guadalquivir
não sabem as sementes que devem semear.
Oh! América, o teu dia será primitivo,
e será fresco e ingénuo, e flutuará sôbre as águas
como aquêle outro dia que o espírito efémero entenebreceu.
Aqui nestas solidões brutas é que eu te sinto, América!
Aqui está a tua virgindade,
a tua virgindade que não podemos fecundar!
Ah! como será bela a dansa do homem livre, que ainda esperas,
a dansa do homem livre sôbre o teu ventre violado...

Carvalho elogia a música do hemisfério: banjo, guitarra, maracà, violão, torocaná, quena e marimba; o ritmo vertiginoso de batuques, jongos, tangos, maxixes, jarabes, cuecas, cateretês.

O poema "Broadway" representa os Estados Unidos. "Broadway" exprime com exactidão o carácter vasto e generoso do volume. Reflete também o estilo característico de Whitman — paralelismo, distribuição em tábuas, repetição, e uma elevada nota rapsódica. A poesia, acreditava Whitman, deveria *nombrar* as riquezas do mundo, evocando assim a coisa e a sua essência. Em "Broadway" vê-se claramente os ditados do poeta norte-americano:

BROADWAY

Chato, pardo-cinzento, o chão flutua lento, mole,
o chão escorre vagaroso,
contrae-se em blocos súbitos,

estica-se em flechas longas, trepidantes,
dispara, de repente, em riscos elásticos,
gira,
rodopia,
turbilhona e ferve num vapor sutil de linhas e movimentos.
Aquêle chão carrega tôdas as imaginações do mundo!
Aquêle chão carrega
isbas da Ucrânia,
vinhas de Bordeus,
parques do Tâmisa,
saveiros do Volga,
âmbar, corais, madréporas das Antilhas,
guano de Mollendo,
canaviais de Cuba,
juncos de Xangai,
cafèzais de Ribeirão Preto,
chifres do Pampa,
fornos de Essen, fornos de Newcastle,
óleos de Tampico,
salitres de Iquique,
barbatanas de Terra-Nova,
mares coalhados de ferros e madeiras,
terras gordas,
ilhas com batuques, tan-tans e rêdes molinhosas,
montanhas verdes, montanhas de óxidos e cristais,
rios onde boiam troncos, plantas, cobras e tartarugas,
florestas de plumas, penas e folhagens,
praias, canais, mangues,
luzes do trópico, luzes do polo,
desertos,
civilizações...
Aquêle chão é uma paisagem em marcha.
Chão que mistura as poeiras do Universo e onde se confundem todos os ritmos do passo humano!
Chão épico, chão lírico, chão idealista,
chão indiferente de Broadway,
largo, chato, prático e simples como este roof liso, suspenso no ar, êste roof, onde um saxofone derrama um morno torpor de senzala debaixo do sol.

Em *Tôda a América* nota-se fàcilmente a dívida de Carvalho a Whitman. De todos os poetas brasileiros que imitaram Whitman (como Menotti del Picchia) Carvalho é tal vez o que alcançou melhor êxito. Carvalho, como Whitman, possui um rico sentimento democrático, enumera nos seus versos todo o nível social da vida, re-

gosija-se com a abundância do mundo. *Leaves of Grass* de Whitman, publicado em 1855, marca uma época na poesia das Américas, embora à sua influência no Brasil fôsse demorada até à renascença patriótica que deflagrou com o movimento modernista durante a Semana de Arte Moderna. No prefácio de *Leaves of Grass*, Whitman declara que na grande população e nas vastas terras novas do oeste jaz a inspiração poética mais extensa. O poeta, continua Whitman, deve amar o mundo natural, avaliar as riquezas dêle e celebrá-las. Enquanto à forma, rejeitou as estâncias tradicionais e os metros estabelecidos. Segundo Whitman, o verso deve ser controlado pela idéia expressada, e o ritmo é livre, emancipado de qualquer premeditada regra de medida. É criado pela idéia proferida. Nisto Carvalho é discípulo de Whitman, e juntos os dois têm influido no tema e técnica de muita poesia ibero-americana.

É interessante comparar "Broadway" de Carvalho com os versos de Whitman sôbre New York, tirados de "Crossing Brooklyn Ferry." Cruzando o rio, Whitman diz, viu muitas vêzes atracarem navios nos portos:

The roud masts, the swinging motion of the hulls, the slender serpentine pennants,
The large and small steamers in motion, the pilots in their pilot-houses,
The white wake left by the passage, the quick tremulous whirl of the wheels,
The flags of all nations, the falling of them at sunset,
The scallop-edged waves in the twilight, the ladled cups, the frolicsome crests and glistening,
The stretch afar growing dimmer and dimmer, the grey walls of the granite storehouse by the docks...
On the neighboring shore, the fire from the foundry chimneys burning high and glaringly into the night,
Casting their flicker of black contrasted with wild red and yellow light over the tops of houses, and down into the clefts of streets.

Os versos de Carvalho são menos compridos do que os de Whitman nesta seleção mas é instrutivo notar que os seus versos também acabam em vírgulas como os de Whitman, e os últimos versos de Carvalho, como os de Whitman, elevam-se a uma comprida pronunciação lírica. Num poema intitulado "A Broadway Pageant", Whitman defato proclama New York o centro de tôdas as culturas e de

todos os povos. "Superb-faced Manhattan!... to us, then at last the Orient comes." O poeta vê na cidade:

Mandarin, farmer, merchant, mechanic, and fisherman,
The singing-girl and the dancing-girl, the ecstatic persons, the secluded emperors,
Confucius himself, the great poets and heroes, the warriors, the castes, all.

O verso de Carvalho é sòmente reflexão do de Whitman: "Aquêle chão carrega tôdas as imaginações do mundo!"

Dentre o tema e a forma de Whitman aparece de vez em quando em *Tôda a América* a herança fundamental da juventude francesa de Carvalho. Típico da perfeição francesa e da liberdade de Whitman é êste poema duma índia na Avenida Juárez da capital mexicana. Carvalho gostava imensamente do México onde passou algum tempo como hóspede de honra. Este volume inclui um grande número de poemas sôbre o México como:

MEXICO (D. F.)

A índia que passa tôdas as manhãs, sob a minha janela,
a índia da Avenida Juárez,
como é feliz!
Leva nas mãos a brasa dos sarapes,
na cabeça o rebozo de seda "de una niña muy bien",
nos pés as sandálias de tações duros, para riscar o jarabe,
e na boca a última canção tapatia.
India da Avenida Juárez, tôda florida de ritmos,
tu és o México, ou Deus não existe.

Descrevendo o norte seco do México Carvalho escreve:

FRONTEIRA DO RIO GRANDE

Fervura de areiais,
Cardos.
Cardos.
Magueyes.
Pedras
que se levantam e rompen o horizonte.
Chão de cintilações.
Silêncios vigiados,
homens por trás de todos os silêncios...

Campainhas de cabras.
Fogo de sarapes.
México!

No ano de 1926 apareceu a última coleção de poesias de Carvalho, *Jogos pueris*. Estes poemas continuam a orientação modernista começada em *Epigramas irônicos e sentimentais*. Acha-se o erotismo dos trópicos nesta poesia. O poema que segue é um exemplo admirável. Atribuindo sensualidade à luz e à árvore, aos ramos e às fôlhas, Carvalho escreve um curto poema de exuberância notável:

ANTROPOMORFISMO

A luz sinuosa sôbre os troncos duros.
De ramo em ramo as fôlhas tôdas se lambem,
línguas trêmulas, breves, céleres batendo!
Escorre mel do ar...
As mãos do vento baixam sôbre o corpo moreno da terra áspera, excitante.
No silêncio morno, fatigado, vertiginoso,
caem gotas pesadas de resina pelo chão...

Ronald de Carvalho goza duma alta fama no Brasil como poeta e também como crítico. A sua *Pequena história da literatura brasileira*, pequena só no título, continua a ser usada como compêndio nas escolas brasileiras. É considerada uma das melhores histórias da literatura brasileira. Como poeta Carvalho une e assimila duas famosas tradições poéticas. Quando chefe do movimento patriótico manifestou uma coalescência curiosa dos elementos europeus e americanos —a forma pura dos parnasianos e a qualidade musical e rítmica das palavras e das imagens dos simbolistas, junto à liberdade literária aclamada pelos modernistas do Brasil e simbolizada por Walt Whitman. Os modernos poetas brasileiros devem muito a Carvalho e aos outros poetas modernistas que lhes deram a liberdade literária que hoje existe, porque êstes poetas abriram caminho para uma poesia pessoal e ática ao mesmo tempo— uma poesia que representa genuinamente as palpitantes emoções do novo Brasil.

ALBERT R. LOPES,
WILLIS D. JACOBS,
Universidad de Nuevo México,
Albuquerque, Nuevo México.

PERFILES

Dos escritores norteamericanos

I

Sinclair Lewis

Sin dejar de reconocer que este novelista escribió varias obras de alta calidad, justo es afirmar que en él —como en otros escritores de genio— se ha dado el caso de que uno de sus libros es el que mejor representa, el que más hondamente concentra la verdad de su personalidad espiritual y artística. Y esa obra es *Babbit*, cuya primera edición apareció en 1922.

Como es sabido —pues, felizmente, se trata de una obra ampliamente difundida en todos los países cultos— Babbit retrata, en un solo tipo, a toda una legión de ciudadanos, y Zenith, la ciudad en que él vive, a un sinfín de ciudades. Y si bien esos ciudadanos y esas ciudades presentan caracteres típicamente americanos —llegando a ser aceptadas como representantes de la estandarización estadunidense—, lógico es llegar a la conclusión de que su órbita se extiende a todos los países de Occidente.

Jorge F. Babbit vive en una casa que tiene un solo defecto: no es un hogar. Su mujer, Myra, es buena, activa y gentil; pero sólo su hija Tinka, una niña de diez años, reconoce esas cualidades: para los demás, la señora Babbit no existe. En cuanto al propio Babbit, pleno de optimismo y de dinamismo comercial y social, orgulloso de su ciudad tan limpia y ordenada, elogia las leyes contra el exceso

de velocidad (pero no las obedece); paga sus deudas y contribuye a sostener la iglesia, la Cruz Roja y la Y. M. C. A.

Su vida de burgués satisfecho está admirablemente retratada, con las inevitables escenas que se desarrollan en el club, en la oficina, en las calles por las que conduce su automóvil; en casa de las familias amigas. Pero la maestría de Sinclair Lewis se halla en aquellos pasajes en que nos muestra cómo, bajo esa apariencia de felicidad, late en Babbit algo melancólico, una especie de sorda rebeldía contra el ambiente. Y es aquí también donde su novela logra extensión universal.

El sentido agudamente irónico del novelista le viene, sin duda, del ambiente en que fué creado: ambiente de médicos, al que pertenecieron su abuelo, su padre, su hermano, su tío. El también ve las heridas y hasta sabe acercarse a ellas con gesto piadoso, tal como lo hace frente a la no tan sencilla psicología de este Mr. Babbit.

Hemos elogiado las otras novelas de Lewis. Entre ellas sobresalen *Main Street*, editada en 1920 —antes de "Babbit", por consiguiente— y en que también la fina sátira del novelista busca la anécdota, como un pretexto —mejor, como un símbolo—, para criticar los convencionalismos y prejuicios que ahogan la verdadera felicidad. Hay algo de sonrisa desilusionada en la esencia de sus novelas.

Sinclair Lewis fué estudiante de medicina y también eso debe de haber influído en la valentía con que busca la exterminación de ciertos males de la sociedad, tales como el charlatanismo en cuestiones medicinales y religiosas. *Elmer Gantry* y *Arrowsmith* figuran asimismo entre las mejores novelas de su autor, nacido en Sauk Center (Minnesota) el 7 de febrero de 1885. Luego de realizar estudios en Yale, fué reportero de varios diarios de Connecticut y de California. Más tarde, su juventud presentó caracteres bohemios, que hermanan un poco su biografía a la de su gran compatriota Eugene O'Neill. Sinclair Lewis falleció en la capital de Italia, en 1950.

II

Langston Hughes

En las 336 páginas de su autobiografía novelada *The big sea*, editada en New York en 1940, Langston Hughes ha relatado, en prosa sobria y fina, su agitada y pintoresca vida. Dicha obra es asimismo de capital importancia para el estudio de la propia poesía de Hughes, así como del negro y del mulato en los Estados Unidos, en sus relaciones con la sociedad, el arte y la literatura. Son interesantísimos los capítulos dedicados al barrio de Harlem, que ha dado nombre al más reciente libro de poemas de Hughes.

Como se sabe, este poeta es mulato. Nació en Joplin (Estado de Missouri), el 1º de febrero de 1902. Estudió en el Colegio Columbia, de Nueva York, y en la Universidad Lincoln. Como Carl Sandburg —cuyo perfil lírico ya hemos presentado en esta misma sección— Hughes desempeñó gran cantidad y variedad de empleos humildes. Pero Hughes viajó mucho más que Sandburg. Como marinero de barcos de carga, recorrió muchas regiones del Viejo Mundo. Su vida es siempre dinámica. En su propia patria está cambiando constantemente de domicilio.

Su primer libro, *The Weary Blues*, apareció en 1926. Uno de los más recientes *Shakespeare in Harlem*, fué publicado en 1942, con magníficas xilografías que firma E. Mac Knight Kauffer. Entre estos dos tomos deben recordarse: *Fine cloth to the jew* y *The dream keeper*, poemas. Un libro de cuentos: *The ways of white folks*; una novela: *Not without laughter*, y su ya referida autobiografía, *The big sea*. En ella hay un dato que hasta ahora nos era desconocido: el nombre del poeta a quien Hughes debe el primer impulso de su

XUM

difusión. Fué Vachel Lindsay, tan admirado especialmente por su gran poema sinfónico intitulado "Congo".

Langston estaba de regreso en su patria, después de numerosísimos viajes por el vasto mundo. El primero lo realizó a los veintiún años, a bordo del "Malone" que hacía el recorrido de Estados Unidos a Africa. Luego de una estada bastante larga y novelesca en París —adonde había llegado la primera vez, con menos de diez dólares en el bosillo—, regresó a su patria, tomando un humilde empleo en el Wardman Park Hotel, de Washington; empleo que no le desagradaba, sobre todo porque allí iba a cenar Vachel Lindsay.

Un día, Langston puso junto al plato de la mesa que debía ocupar Vachel, tres de sus poemas. Se retiró y pudo observar, desde lejos, cuando el gran poeta desdoblaba las cuartillas y leía los versos. A la mañana siguiente tuvo una gratísima sorpresa: al comprar un diario, leyó un artículo en que Lindsay afirmaba que había descubierto un nuevo poeta. Aquel noble gesto de su colega abrió al humilde ciudadano las puertas de las grandes revistas y de las editoriales. Le creó un nombre. Hughes no olvidó nunca la mano amiga que le tendió Lindsay, con generosa justicia, cuando él era un autor anónimo.

"Utiliza para su poesía los ritmos del jazz" ha dicho de Langston el poeta y crítico Eugene Jolas. Y así es, en efecto, Sobre todo, los ritmos lentos del "blues", canción de su raza, de su Missouri natal. Su popularidad en Hispanoamérica se basa en su poema "I too" del que hay varias traducciones, mexicanas, españolas y portuguesas.

Conviene agregar que —como en el caso de Nicolás Guillén, con quien Hughes presenta afinidades temperamentales y estéticas— sus más difundidos poemas (entre ellos "I too") no son siempre los más característicos —hablando en rigurosa valoración poética— de su labor, ya que su popularidad se debe en gran parte a la intensidad de su sentido social, que a veces cae en lo estético, desgraciadamente.

Las páginas mucho más bellas, emotivas e imaginativas de Hughes, mucho más originales y típicas del alma mulata; páginas que dicen su mensaje social con más hondura, se hallan en su extraordinario libro *Shakespeare in Harlem*, donde su personalidad llega a la plenitud.

GASTÓN FIGUEIRA

RESEÑAS

SURAMA FERRER, *El girasol enfermo* (Cuentos).—Impresora Mundial, S. A. La Habana, 1953, 147 pp.

Doce cuentos integran el presente volumen de la escritora cubana Surama Ferrer, ganadora en 1950 del "Premio Nacional de Cuentos Hernández Catá", con una de las selecciones incluídas en *El girasol enfermo.*

Aunque de factura desigual, estos cuentos nos dan una prueba del estilo homogéneo y personal de la autora, de su prosa matizada, casi siempre congruente con su propia temática, que, por lo que del presente volumen puede inferirse, es una temática afín a la de varios grandes escritores contemporáneos de la América Hispana: el dolor humano, la solidaridad del hombre, ante el padecimiento y frente a la muerte.

Y no hay que olvidar que es una mujer la que escribe sobre los problemas del hombre, en un lenguaje que dista mucho de lo que generalmente se entiende por "femenino", llevando al lector a un ambiente de violencia y de riquísimo color que no excede casi nunca los límites de lo literario; con una fuerza expresiva que jamás se desboca, con concisión, con método loable.

En el primer cuento, "La rosa de Medellín Falcón" se presenta al hombre ejemplar convertido en bestia por el dolor y más tarde sublimado también por el dolor, ya no propio, sino ajeno. El miedo y el horror frente al odio, dentro del pecho del viudo de una enterrada viva.

El cuento premiado, "Alcohol número uno", es un ejemplo de las dotes descriptivas de Surama Ferrer. Prosa sensual, sensorial en el mejor de los sentidos, cargada de adjetivos y de repeticiones, al iniciarse la narración y que, conforme la acción avanza, comienza a despojarse de toda impedimenta retórica, para concentrarse mejor en la tragedia con

la que concluye el cuento. Tal vez los profusos monólogos del protagonista hacen, a destiempo, prever el desenlace; pero me parece ésta la única limitación en este cuento.

Sin duda, el cuento más impresionante y el que llegará a quedar mejor grabado en la memoria del lector, es el intitulado "El grito". La autora nos dice que se trata de un cuento histórico cubano; y encierra una severísima crítica social a los prejuicios raciales y a la esclavitud durante la Colonia. Una cortísima introducción, atildada y retórica, se desvanece de inmediato, cediendo paso, en medio de premoniciones impalpables, funestas, a la brutal acción, que se desencadena magistralmente. En este cuento la imaginación no puede predecir la violencia del final, el clímax aterrador. Pieza de antología, que recuerda vagamente las narraciones de Faulkner y el poder evocador de Valle-Inclán; grito desgarrado hasta la locura; clamor de justicia ante una sociedad decadente e inhumana.

En el cuento que da título al volumen "El girasol enfermo" Surama Ferrer ha sabido aprovechar el folklore del Caribe. Se duele del dolor de los pobres, envueltos en una nube de miedo, de atavismos africanos, víctimas de la ignorancia: la muerte ha de ser el único premio que reciban por sus esperanzas de felicidad. Y el verdugo del hombre no es siempre el hombre. En el cuento "Las ratas" son estos monstruos pequeños y terribles los que impulsan al protagonista a desaparecer en la ciénaga, mientras devoran implacables a un recién nacido. La autora estudia el proceso psicológico del dolor que se transforma en embotamiento primero y más tarde en locura. Este cuento hace pensar en las posibles influencias de Horacio Quiroga.

"La madre" no constituye precisamente un cuento. Es una especie de relato supernaturalista, un informe de gineceo, o un historial médico, cuyo lugar no está, seguramente, junto al de los demás cuentos del volumen. La tesis es trivial, gastada; el estilo pedagógico, en momentos dulzón y de mal gusto; el final, aunque parece postizo, es de todos modos el final. Lástima que tal relato haya sido incluído en este volumen: cuesta trabajo pensar que éste y los antes citados se deban a la misma pluma.

El que esto lea, habrá de preguntarse si todos los cuentos de Surama Ferrer terminan trágicamente; si en ellos sólo hay cabida para el dolor, para la desolación y para la muerte. No es así. También los hay que terminan bien, en los que el dolor y la desolación se cambian en felici-

dad. De éstos es "Un corredor y la luna", ligero, lleno de gracia, narrado desde un ángulo típicamente femenino, y también "Una primavera para Mr. Drum", sentimentaloide e insulso, muy inferior al mencionado arriba.

Sería imposible hablar en detalle de cada uno de los cuentos de Surama Ferrer, aunque la mayoría de ellos lo merece. Creo haber apuntado ya las dos direcciones fundamentales de la temática de esta escritora. La primera, a la que pertenecen cuentos como "Alcohol número uno", "La rosa de Medellín Falcón", "Las ratas", "El grito", etc., en su doble raíz de intensidad psicológica e inconformidad ante el dolor humano es, a mi juicio, la más importante. Es, además, la mejor realizada, y la más auténtica. La otra dirección temática pone más énfasis en lo psicológico, en lo sentimental, y aunque los personajes son movidos por los mismos hilos, sus actuaciones son más convencionales, menos seguras. En este tipo de cuento, Surama Ferrer se nos presenta más como espectadora que como sujeto. Esto no implica una crítica adversa, pero no es posible olvidar que en nuestra América, en la mayoría de los casos, el autor no es aún el espectador desapasionado y humanamente ajeno a lo que frente a sus ojos sucede, y que mucha de nuestra mejor obra literaria ha sido engendrada, como lo mejor de Surama Ferrer, ante el dolor y la injusticia de los hombres.

MANUEL DE EZCURDIA,
University of California.

ALCEU MAYNARD ARAUJO, *Documentario folklórico paulista.*—São Paulo, 1952. Departamento de Cultura *da Prefeitura do Municipio de São Paulo.* 146 pp.

Los trabajos, las fiestas, procesiones, artes populares, trenzados y tejidos, cerámica, promesas, instrumentos populares, etc., son los temas que inspiran estas páginas, realizadas por un profundo conocedor del pueblo brasileño.

Si bien un capítulo se refiere a ciertos mitos, esta obra no presenta una exégesis de las narraciones folklóricas, lo que —sin duda— dará motivo a otro tomo. El mundo predilecto de este *Documentario folklórico paulista* es, principalmente, el de las diversas danzas populares, que si

bien en estas páginas se sitúan en el vasto y rico Estado de São Paulo, se extienden a otros Estados.

Las descripciones son sintéticas, claras, completas, ricas en detalles. Y —digno de todo elogio— van acompañadas no sólo de una serie de fotografías, que fueron tomadas "in loco", sino también de diagramas ilustrativos — todo realizado por el propio autor.

Fuera del Brasil —y aun en ciertas regiones del propio país— se sabe poco del detallismo de ciertos bailes populares (participantes, instrumentos, indumentaria, calendario, etc.)

Esta obra, de formato apaisado, pulcramente impresa en papel ilustración, responde cabalmente a la curiosidad investigadora de quienes se interesen en tan pintoresco tema, en el que se expresa la psicología de un pueblo sencillo y complejo a la vez.

* * *

JOHN T. REID, *13 ensayos sobre literatura de los Estados Unidos*.—Caracas, 1952. Tip. La Nación. 63 pp.

John T. Reid, escritor norteamericano, autor de *Bosquejo de la Historia Hispanoamericana*, estuvo hace poco en Montevideo. Es lástima que su estada aquí haya sido tan breve que no se le pudo escuchar en una de sus interesantes conferencias. Pero, felizmente, ha circulado entre sus amistades su nuevo libro, editado en Caracas en 1952 con el título de *13 ensayos sobre literatura de Estados Unidos*.

La agilidad de su estilo va unida a lo certero y maduro de sus conceptos, basados en una sólida cultura. La obra se divide en tres secciones: "Varios aspectos de la literatura norteamericana", "Cinco novelistas" y "Cuatro poetas".

Después de bosquejar el espíritu de Estados Unidos, y de referirse a la repercusión que en dicho país ha logrado la literatura venezolana, John T. Reid destaca la influencia de la literatura norteamericana en Europa y estudia "libros nuevos de tres autores viejos" (John Dos Passos, Ernest Hemingway y John Steinbeck), pertenecientes a la generación en la cual el propio Reid reconoce haber realizado su formación espiritual.

Son igualmente densos y sintéticos los capítulos dedicados a Hermann Melville, Mark Twain, William Faulkner, Robert Penn Warren y John Hersey, cinco novelistas de los cuales los tres primeros han logrado ya

amplia difusión entre nosotros, a través de traducciones a nuestro idioma y de adaptaciones cinegráficas.

Pero es, sobre todo, en sus "retratos" de Walt Whitman, Edgar A. Poe, Carl Sandburg y Edna St. Vincent Millay, donde Reid pone de manifiesto su fina sensibilidad, realizando páginas en que está presente también esa vasta erudición de su obra toda.

Buenas fotografías ilustran esta obra, que lleva asimismo cuatro agudos dibujos de Carlos Cruz Díez.

GASTÓN FIGUEIRA

ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO, *Los días de Aguascalientes.*—Prólogo de Mariano Picón-Salas. Ilustraciones de Francisco Díaz de León. Editorial Stylo. México, 1952. 91 pp.

Ofrece un excepcional ejemplo de ese equilibrio que se da con tan poca frecuencia, entre el contenido y la presentación, la obra de Antonio Acevedo Escobedo que origina este comentario: *Los días de Aguascalientes.*

No sorprenderá esa conjunción afortunada, a quien conozca el excelente gusto que Acevedo Escobedo posee, como escritor y como tipógrafo. En una y otra actividades, a veces felizmente complementarias, ha dejado firme huella, en revistas, folletos y libros que incluyen los propios.

Su rigor, al extremarlo consigo, ha hecho que reduzca a tres títulos una bibliografía que pudiera ser copiosa, de haber reunido en volúmenes todo aquello que aparece en las publicaciones periódicas, en las cuales colabora — con asiduidad sorprendente, más por la calidad que por la puntual eficacia.

Por eso, también, entre obra y obra dadas por él a las prensas, ha tomado una tregua que para sus amigos lectores resulta excesiva: nueve años dejó transcurrir entre el primer excelente libro y la fina plaqueta que siguió a aquél, y casi el mismo lapso, entre ésta y la obra reciente.

Así se sucedieron *Sirena en el aula*, ensayos y relatos, que publicó en 1935; *¡Ya viene Gorgonio Esparza!* (*El matón de Aguascalientes*), farsa para teatro guiñol, impresa en 1934, y *Los días de Aguascalientes*, que apareció en 1952.

XUM

Aguascalientes —conviene recordarlo, a propósito de este bello trabajo de Acevedo Escobedo, en que la capital de ese Estado representativo del corazón de la República Mexicana aparece merecidamente exaltada— no sólo está presente, en el resto del país, por su anual Feria de San Marcos.

Fué en la capital de Aguascalientes donde coincidieron, durante los años de prueba de la Revolución, tres artistas que desde allí proyectaron, para realizarlo después por diferentes caminos, el movimiento nacionalista que iba a tener múltiples repercusiones en otros puntos.

Dos de esos artistas eran originarios de Aguascalientes: el pintor Saturnino Herrán y el compositor Manuel M. Ponce, a quienes se unió, en ese noble impulso, el poeta zacatecano Ramón López Velarde. A los tres, cada uno en su actividad predilecta, se debió la revalorización de la provincia, que traería consigo la afirmación de la patria, tras la prueba de fuego de la Revolución en que volvió a forjarse.

Antonio Acevedo Escobedo se enlaza con el aspecto literario de ese movimiento renovador, a través de la serena amistad que le ligó con Enrique Fernández Ledesma —mutuo, recordado amigo, con quien tuvimos la satisfacción de compartir alegrías y preocupaciones, en una época de oro de la Biblioteca Nacional de México—: Fernández Ledesma, que fué leal camarada de López Velarde, en Aguascalientes y en la metrópoli.

Con todo esto, que puede servir para situar a Antonio Acevedo Escobedo, en relación con sus antecedentes dentro de la literatura local, podrá apreciarse mejor lo evocativo, personal que aparece en *Los días de Aguascalientes*.

No ignora ni desconoce, ni menos aún olvida, la tradición con la cual entronca. Deja a los investigadores eruditos la tarea, siempre árida, de profundizar en las raíces, y a los poetas sucesores de López Velarde y Fernández Ledesma, la satisfacción de cortar los frutos nuevos del árbol patriarcal, en ramas comunes. El prefiere aprovechar la savia: con ella se remozan los gajos de su experiencia, en el solar donde transcurrieron infancia y primera juventud. Ahora en la madurez —segunda juventud, con la consciencia que no hubo en la inicial—, recoge la cosecha próspera.

La visión de aquellos días de Aguascalientes en que su adolescencia pasó del colegio al taller donde se hizo cajista —antes de emprender el viaje a la capital, en el ferrocarril que prometía horizontes nuevos—,

diluye su nostalgia en la malicia del estilo, abundante en matices intencionados.

El recuerdo se precisa con acuidad de instantánea que ha guardado la imagen fugaz y el tenue perfume de aquellos días. Van desfilando las siluetas familiares, sobre el fondo perenne, y en el párrafo evocador se incrusta una frase incidental que da brillo a una faceta. Las pausas —de la lluvia, de quinqué, de las plazas— dejan correr de trecho en trecho, en esta obra de Acevedo Escobedo, sus oportunas divagaciones, con las que entreabre al lector las puertas del espíritu.

En las primeras páginas Mariano Picón-Salas, prologuista, hace signos de comprensión inteligente, y Francisco Díaz de León, en viñeta y capitulares, pone su sello distintivo, en el volumen que las prensas de Stylo imprimieron pulcramente.

FRANCISCO MONTERDE,
Universidad Nacional de México.

MADALINE WALLIS NICHOLS, *El gaucho - El cazador de ganado - El jinete - Un ideal de novela.*—Edición y prólogo de Francisco Aparicio. Traducción de Cristina Correa V. de Aparicio. Buenos Aires, Casa Editorial Peuser, 1953. 235 pp.

Verdadero triunfo del arte tipográfico es esta nueva edición —la primera en lengua castellana—, de *The Gaucho*, trabajo publicado hace una decena de años por la Duke University Press. Sus márgenes anchos, su papel fino y láminas bellas revelan el mismo esmero y buen gusto que resaltan en la elegante edición de *Fausto*, hecha por la misma casa en 1943. En cada pormenor saltan a la vista la conciencia estética de los editores y la pericia de sus artífices.

El texto de la señorita Nichols va precedido por un prólogo crítico del profesor Francisco Aparicio, renombrado antropólogo argentino, fallecido desgraciadamente antes de publicarse el tomo al cual se había dedicado con tanto ahinco. Contiene el libro, además, una advertencia de la traductora, Cristina Correa de Aparicio, una hermosísima sección iconográfica, un apéndice bibliográfico que aumenta considerablemente

la cuantiosa recopilación de las ediciones norteamericana y brasileña, * y finalmente un "Dictamen imparcial sobre los gauchos", en el que se reproducen trozos de crónicas de observadores extranjeros, así como extractos de un importante tratado socio-antropológico del bonaerense Magnanini.

La presente reseña no tiene por objeto justipreciar el trabajo original, aparecido en 1942. Las aportaciones de la doctora Nichols ya han sido avaloradas por críticos muy competentes. (Véase, en las páginas de esta misma Revista, vol. VII, Nº 11 correspondiente a febrero de 1943, la del finado erudito Emilio C. Le Fort, agudo comentarista en materia de letras argentinas, cuya ausencia, como la del doctor Aparicio, será lamentada por todos sus colegas.) Aquí sólo hace falta comentar la traducción como tal, las añadiduras —las hay de mucho valor— y los aportes críticos contenidos en el prólogo.

El trabajo de la traductora deja poco o nada que desear. Extraordinariamente fiel al texto original, hasta aventaja a veces la versión inglesa, en las contadas ocasiones en que ésta cojea estilísticamente. La aparente brusquedad de la versión castellana, que carece en general del período redondeado y fluido del estilo expositivo español, deriva precisamente del apego al texto original, con su estilo incisivo y desprovisto de adornos retóricos. No hemos notado caso alguno de interpretación equivocada. Cristina Correa de Aparicio ha sabido sobreponerse a todas las contrariedades de esta clase de labor, inclusive la búsqueda de fuentes originales, a fin de restaurar al español original todos los trozos traducidos antes al inglés por la autora.

Esta edición argentina, en cierto sentido, resulta una feliz combinación de la erudición histórica y literaria de la doctora Nichols, con la antropológica y social del profesor Aparicio. A esta última se debe la inclusión de la iconografía gauchesca antes aludida, como embellecimiento, que en realidad responde al deseo del erudito argentino de hacer de *El gaucho* un instrumento eficaz para el conocimiento del tipo humano que describe; sobre todo, entre lectores fuera del ámbito rioplatense. Las láminas, tomadas de la colección de Alejo González Garaño, incluyen numerosos grabados y dibujos de León Pallière, Carlos Morel, Emeric Essex Vidal, Carlos Enrique Pelligrini, Hipólito Bacle y otros artistas y

* *O Gaúcho*. Traducción y prefacio de Castilhos Goycochêa. Rio de Janeiro, 1946.

aficionados que nos han dejado una crónica gráfica de la vida pampera y ante todo del gaucho: su indumentaria, sus faenas, sus aperos y sus diversiones.

A la bibliografía original de 1,431 títulos, se ha agregado un apéndice que consta de no menos de 502. Está por demás decir que esto aumenta enormemente el valor de la obra, para el investigador. No entendemos el reparo expresado por el profesor Aparicio, en lo que al sistema de clasificación se refiere, pues ni en su prólogo llegó a puntualizar los alegados defectos, ni propuso para el apéndice modificación radical. Es de esperarse que en las ediciones futuras de este libro —y no cabe duda de que las habrá— el apéndice quede incorporado al grueso de la bibliografía, para facilitar su empleo.

El "Dictamen imparcial sobre los gauchos" con que termina la nueva edición contiene, además del cuadro social pintado por Magnanini, pasajes de dos obras (las de John Mier y Hermann Burmeister) que figuran en la bibliografía original de Nichols, y por lo tanto, en la síntesis y en las conclusiones logradas por ella. Estas añadiduras, aunque sorprenden un poco en un libro que tiende a lo compendioso y sintético, desempeñan, junto con la iconografía, una función importante: la de concretar, sobre todo en el extranjero, el conocimiento del gaucho rioplatense en los distintos momentos de su plasmación.

Aplaudidos los varios y valiosos *addenda* de esta edición, no podemos pasar por alto una lamentable omisión que la hace mucho menos manejable que las anteriores. Nos referimos al índice onomástico, que aparece en la versión original así como en la traducción portuguesa. Esperamos sea restituído en las impresiones sucesivas.

Queda patente, después de lo dicho, que el profesor Aparicio poseía, como crítico, el talento loable de traer a colación todo dato capaz de iluminar el objeto de su escrutinio. De su prólogo, unas veinte páginas, se saca en limpio el hecho de que tomó muy en serio sus responsabilidades de crítico, inclinándose siempre a la declaración de verdades, o lo que le parecían verdades, por duras que fuesen. Ahora bien, el investigador que (como la señorita Nichols) se atreva a tratar temas tan ajenos a su propia cultura y tan íntimos en la psicología colectiva de otra nación corre, ineludiblemente, el riesgo de exponerse a la censura de la crítica de dicha nación que tiende a dudar de su intuición, basándose hasta cierto punto en la convicción de que el autor, por alejado y ajeno al ambiente local, no puede ser siempre capaz de deducciones acertadas.

Esta tendencia a condescender, nos parece uno de los escollos de la crítica "inter-cultural" y, la verdad sea dicha, hay asomos de ella en la apreciación del doctor Aparicio. Insiste demasiado, quizá, en la condición de extranjera de la señorita Nichols y en el hecho de que no conoce la campaña argentina ni lo que en ella sobrevive del gaucho de generaciones pasadas. Nadie duda, por cierto, de la superior intuición del argentino en estos asuntos; pero, efectivamente, ¿no hace hincapié el mismo Aparicio en la plétora de estudios hiper-intuitivos, escritos por sus compatriotas "gauchófilos" y "gauchófobos", así como en la falta de estudios rigurosamente objetivos? Sea como fuere, en vista del método de historiador empleado por Nichols y su constante interés por la plasmación del tipo humano, desde un momento en que ni siquiera existía el vocablo "gaucho" hasta su transformación en personaje literario —momentos pretéritos los dos—, no consideramos imprescindible un conocimiento de los vestigios de hogaño del tipo gaucho.

El profesor Aparicio, a nuestro parecer, incide en una discusión un tanto infructuosa, al discrepar tan enérgicamente de la tesis propuesta por la autora, relativa a la "transformación" del tipo gaucho a través de los años: gaucho cuatrero y contrabandista —guerrero de la independencia— personaje de ficción. Rechaza el antropólogo la idea de que en determinado momento el gaucho fué mirado por todos como foragido y hombre completamente fuera de la ley. En primer lugar, ni la teoría de "transformación" contiene nada de novedoso, ni la señorita Nichols la presenta como original. En las anotaciones a su bibliografía hay abundantes evidencias para creer que se trata de un lugar común entre escritores rioplatenses de categoría como Carlos Octavio Bunge, Víctor Gálvez y Juan Alvarez, para mencionar sólo unos cuantos. En apoyo de su aserto el doctor Aparicio cita a Coni, cuya investigación señala la coexistencia de gaucho y "paisano bonaerense", hombre este último que poseía toda la pericia campestre del gaucho, pero nada de su indolencia. Coni, pues, en términos más felices, confirma el distingo hecho ya por Nichols, quien alude repetidas veces a un congénere respetable del gaucho primitivo y cuyo único error consiste en haber dado a un tipo netamente criollo el apelativo de "vaquero español". El conflicto resulta ser más bien una confusión de términos (el mismo Aparicio declara "que el vocablo 'gaucho' ha sufrido profundas modificaciones a través de los años" y que su sentido se ha ampliado) que una oposición de conceptos.

El profesor Aparicio, dándose cuenta de la dureza de su crítica, insiste en la ausencia de "malicia", y no hay que dudar de su sinceridad. Con igual sinceridad nos permitimos sugerir que algunos de sus juicios resultan tan perjudiciales, que no pueden pasar sin discutirse brevemente. Tal el aserto de que la autora no ha sabido discriminar entre lo fidedigno y lo que, según él, "está fuera de la literatura y fuera de la ciencia." Sin responder por todas las inferencias de la señorita Nichols, cabe sugerir que obras literarias sin valor estético pueden contener datos valiosos de índole histórica, social y antropológica. La misma autora declara que hay mucho de hojarasca entre los títulos incluídos en su bibliografía; ha optado por no excluirlos, no sólo por los datos que contienen sino porque su misma profusión y popularidad vierten mucha luz sobre el gusto del público y la importancia del "mester de gauchería" en la formación espiritual del rioplatense. Nos parece raro que un antropólogo, estudiante de fenómenos culturales, no haya tenido más en cuenta, además de la apreciación estética, el valor del análisis cuantitativo; sobre todo, cuando él mismo quiere subrayar "lo que tiene todo argentino de gaucho".

Nos hemos entregado a estos reparos, por no querer que una crítica demasiado severa perjudique la divulgación de una edición tan indispensable para el investigador de las letras gauchescas. Puede que *El gaucho* de la señorita Nichols no engendre todo el calor psíquico que quisiera el lector rioplatense; también es posible que contenga algún juicio errado. Pero en cuanto a estudios objetivos, metódicos y bien ordenados, representó al publicarse por vez primera un enorme adelanto sobre las investigaciones anteriores. La nueva edición argentina, con su bibliografía aumentada y las muy acertadas innovaciones del profesor Aparicio, tiene que considerarse como algo más que una simple traducción.

MARSHALL R. NASON,
Universidad de Nuevo México,
Albuquerque, N. M.

RALPH E. WARNER, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX.*—Robredo. México, 1953. 130 pp.

La novela mexicana ha adquirido ya un valor positivo como tema de estudio en las universidades norteamericanas. A su divulgación han

contribuído obras importantes, entre las cuales citamos las bibliografías de Juan B. Iguíniz y de Ernest Moore, y estudios críticos como los de J. R. Spell, J. L. Read, C. González Peña, J. Jiménez Rueda, Mariano Azuela, J. L. Martínez, A. Castro Leal, Francisco Monterde, Agustín Yáñez y Abreu Gómez.

A estas obras hay que agregar ahora la monografía de Ralph Warner *Historia de la Novela Mexicana en el siglo XIX*.

El señor Warner aclara en la Introducción de su libro su sistema de trabajo. Con una modestia que enaltece a su autor limita sus aspiraciones diciendo: "En cambio, vale la pena hacer el resumen del tema (historia de la novela) y sus progresos hasta la fecha." Pone como límite de su estudio el año de 1900 y al confesar que su *Historia* se basa en las investigaciones de eruditos anteriores a él, agrega que no sólo ha querido hacer un resumen de estas investigaciones sino que ha tratado de leer todas las novelas posibles del período. "Desde luego no las he leído todas." No se puede exigir más a un autor en materia de honradez y modestia.

Por lo anterior puede verse que esta *Historia* es un tratado elemental, claro y exacto. Elemental en el sentido de que el señor Warner no se enreda en discusiones ajenas a su tema ni en definiciones personales de esto y de aquello; claro por cuanto es una presentación didáctica del asunto dirigida a estudiantes universitarios norteamericanos; exacto porque el autor habla sólo de aquello que conoce bien, de aquello que él ha leído. Hay que hacer resaltar la presentación sistemática y correcta, para comprender mejor la tendencia del señor Warner a lo que podríamos calificar de énfasis bibliográfico.

No quiero decir, sin embargo, que este estudio carezca de originalidad. Al contrario, aquí y allí encuentra el lector juicios originales que pueden dar la clave definidora de una tendencia o situar a un autor en su debido marco. El estilo del libro tiene esa amenidad de las disquisiciones orales que han pasado sin desvirtuarse a la forma escrita.

ARTURO TORRES-RIOSECO.

El frijolito saltón

A charming and humorous
first year reader by

ARTURO TORRES-RIOSECO

"Esta es la historia de un frijolito mexicano, uno de esos frijolitos que Ud. ha visto alguna vez en la venta de una tienda o de un almacén, prisionero en un plato. La gente los mira saltar y se ríe, pensando que es un espectáculo muy divertido. Yo, que tengo un alma sensible, he adivinado la tragedia que se oculta debajo del semblante alegre de estos pequeños seres y he querido describirla en este cuento".

from the introduction

D. C. HEATH AND COMPANY

A N
EXTRA-
ORDINARY
COMEDY FOR
3RD SEMESTER
FRESH AND MODERN
ACTION & HUMOR
ZESTFULLY IDEALISTIC
SIMPLE LANGUAGE & STYLE

HOLT

LOS ARBOLES MUEREN DE PIE
Alejandro Casona
EDITED BY JUAN RODRIGUEZ-CASTELLANO

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad Nacional de México

y dirigida por

AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA
INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY

Organo cuatrimestral documentado que contiene artículos, reseñas de libros, notas y repertorios bibliográficos selectos relativos a la América Latina. Un grupo de corresponsales dispersos en cuarenta y dos países y territorios, suministra informes acerca de autores, libros, revistas, editoriales y bibliotecas.

Publicada por la División de Filosofía, Letras y Ciencias, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington 6, D. C.

MAURY A. BROMSEN
Director

JOSE E. VARGAS SALAS
Secretario

Precio de subscripción: $ 3.00 al año en América y España; $ 3.50 en los demás países.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $ 2.50 ($ 2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon ... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey .. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

SYMPOSIUM

JOURNAL DEVOTED TO MODERN FOREIGN LANGUAGES AND LITERATURES

Literary History.
Comparative Literature.
History of Literary Ideas.
Literature and Society.
Literature and Science.
Philology.
Original Literary Essays.
Trends in Recent Literature.
Notes.
Reviews and Appraisals.

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per isue.

Albert D. Menut, Chairman Editorial Board.
Albert J. George, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 313 Hall of Languages.
Syracuse University. Syracuse 10, New York.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1 00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0 75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0 50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0 50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0 75
Grafitos (1937) — Epigramas	1 25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0 75
Libertarias (1938) — Poemas	1 00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1 50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Demás países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO,

ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX.*

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Rioseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS DE AMÉRICA

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

	Estados Unidos	Otros países
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V. *Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

COLECCIÓN LITERARIA

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

	Estados Unidos	Otros países
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	Agotado	
II. *16 poemas*, de León de Greiff	.50 Dls.	.40 Dls
III. *42 poemas*, de Luis C. López	Agotado	
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI. *36 poemas*, de autores brasileños	Agotado	
VII. *22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926*;
ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941*;
HENRY GRATTAN DOYLE, *Editor 1942-1948*

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, DONALD DEVENISH WALSH, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

Associate Editors, L. L. BARRETT, AGNES M. BRADY, AURELIO M. ESPINOSA, JR., E. HERMAN HESPELT, MARJORIE JOHNSTON, WALTER T. PHILLIPS, STEPHEN L. PITCHER, FLORENCE HALL SENDER, ROBERT H. WILLIAMS.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, August, and November. Subscription (including membership in the Association), $3.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, addres the *Advertising Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA
New Orleans

XUM

FRANZ C. FEGER
17 E. 22 Street
New York 10, N. Y.

Chambers: Diccionario tecnológico español-inglés-inglés-español; Barcelona, 1952; 1227 and 289 pages, bound in cloth, $ 12.00.

Vox-Diccionario general ilustrado de la lengua española, prólogo de R. Menéndez Pidal, revisión de S. Gili Gaya; Barcelona, 1953; 1815 pages; bound; $ 7.50.

Spanish and Portuguese Books

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

HISPANIC REVIEW
A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures
Editors: Otis H. Green and Joseph E. Gillet
Published by
The University of Pennsylvania Press, Philadelphia 4, Penn., U. S. A.
Subscription price: $ 6.00 a year; single issue, $ 1.75

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

XUM

IMPRENTA UNIVERSITARIA DE MEXICO

XUM